III-22381

Au cœur du texte

Irène FENOGLIO (dir.)

L'écriture et le souci de la langue

Écrivains, linguistes : témoignages et traces manuscrites

.80
210

ACADEMIA
A B
BRUYLANT

...R. UNIV.
M. „...EUCU" IAŞI
LITERE
III-22381

CUIASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

80/210

L'écriture et le souci de la langue

Écrivains, linguistes : témoignages et traces manuscrites

COMMUNAUTÉ FRANÇAISE DE BELGIQUE

Cet ouvrage est mis à votre disposition par le Commissariat général aux Relations internationales de la Communauté française de Belgique/Wallonie-Bruxelles

CGRI - Place Sainctelette 2 B-1080 Bruxelles
Tél : +32 2 421 82 11 | Fax : +32 2 421 87 87

CUIAS/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Au cœur des textes

Collection dirigée par Claire STOLZ (Université Paris-Sorbonne)

1. Alia BACCAR-BOURNAZ, *Essais sur la littérature tunisienne d'expression française*, 2005.
2. Alya CHELLY-ZEMNI, *Le sauveur dans* Batailles dans la montagne *de Jean Giono*, 2005.
3. Noureddine LAMOUCHI, *Jean-Paul Sartre, critique littéraire*, 2006.
4. Catherine VIOLLET et Marie-Françoise LEMONNIER-DELPY (dir.), *Métamorphoses du journal personnel. De Rétif de la Bretonne à Sophie Calle*, 2006.
5. Lia KURTS-WÖSTE, Marie-Albane RIOUX-WATINE et Mathilde VALLESPIR, *Éthique et significations*, 2007.
6. Jean-Louis JEANNELLE et Catherine VIOLLET (dir.), *Genèse et autofiction*, 2007.
7. Irène FENOGLIO (dir.), *L'écriture et le souci de la langue. Écrivains, linguistes : témoignages et traces manuscrites*, 2007.
8. Laurent SUSINI et David ZEMMOUR, *La littérature engagée*, à paraître.

CUIASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Michel ARRIVÉ, Jacqueline AUTHIER-REVUZ,
Jean-Pierre BALPE, Michel DEGUY, Umberto ECO,
Nancy HUSTON, Bernard PINGAUD

Sous la direction de
Irène FENOGLIO

L'écriture et le souci de la langue

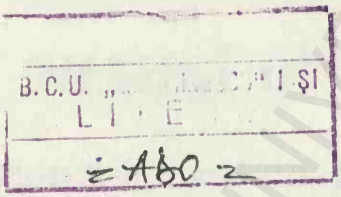
Écrivains, linguistes : témoignages et traces manuscrites

N° 7

Au cœur du texte

664604
B.C.U. IASI

ACADEMIA
A B
BRUYLANT


B.C.U. „ ŞI
L I E
≈ A80 ≈

D/2007/4910/12 ISBN 13 : 978-2-87209-858-3

© **Bruylant-Academia s.a.**
Grand'Place, 29
B-1348 Louvain-la-Neuve

Tous droits de reproduction, d'adaptation ou de traduction, par quelque procédé que ce soit, réservés pour tous pays sans l'autorisation de l'éditeur ou de ses ayants droit.
Imprimé en Belgique.

CUJ CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

SOMMAIRE

LE SOUCI DE LA LANGUE 9
Irène FENOGLIO

I – L'ÉCRITURE MISE EN ŒUVRE : LANGUE, FICTION ET CONCEPTION DU TEXTE

Déracinement du savoir 21
Nancy HUSTON

Écriture et griffonnage 53
Bernard PINGAUD

II – L'ÉCRITURE EXPLICITÉE : LANGUE, MANUSCRITS ET LINGUISTIQUE

Penser, parler, écrire : le même 77
Michel DEGUY

Le pied de la lettre 93
Miche ARRIVÉ

Arrêts-sur-mots 113
Jacqueline AUTHIER -REVUZ

III – L'ÉCRITURE SAISIE : LANGUE ET INFORMATIQUE

Écriture sans manuscrit, brouillon absent 149
Jean-Pierre BALPE

En quoi l'usage de l'ordinateur complexifie la genèse d'un texte..... 167
Umberto ECO

CONCLUSION : UNE QUESTION DÉPLACÉE 193
Irène FENOGLIO

CUA/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Associer le mot de travail et celui de luxe. Le soin.

On peut nommer écrivain celui qui s'occupe de la langue dont il use avec un soin particulier.

Non le « soin du langage », au sens de ce qu'on soigne, et qu'on entoure de soins. Comme pour panser une plaie. Remédier un défaut. Ménager une souffrance. Entretenir une blessure. Parer le mort.

Pas de sollicitude, de précaution. Autre cercle, mais cercle carré, qu'une langue léchée.

Mais le soin comme « souci ». L'extrême soin (dénué d'attention. Passionné de la fragilité, de la destruction. Où la langue est le plus en péril).

Pascal Quignard, *Traité* III, *Le misologue* (Folio, 1997, 48-49)

SCUIASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

LE SOUCI DE LA LANGUE

Irène FENOGLIO

La langue, quelle que soit l'écriture qui en stabilise l'emploi, est immergée dans le texte dont elle assure la structure. Elle y est immergée mais elle en est aussi l'instance de contrôle. Son carcan, aussi transparent soit-il, est incontournable.

La langue demeure dans l'ombre du texte. Non qu'elle en soit la part d'ombre – l'ombre portée – bien au contraire, c'est le texte qui, une fois clos, lui fait ombrage : la langue a disparu dans la lecture. Pour retrouver la langue qui structure tout texte, dans son élaboration *princeps*, il est nécessaire de se tourner vers le processus d'écriture. Il est possible alors de tenter de saisir les moments dans l'acte d'écrire où la textualisation s'effectue, c'est-à-dire le moment où la langue fournit chair et ordre, autrement dit, à la fois et en même temps : lexique, modalités, syntaxe.

En 1968, Roland Barthes introduisait un numéro de la revue Langages par un article intitulé « Linguistique et littérature »[1]. Il s'y interroge sur les rapports entre littérature et linguistique et les modèles linguistiques les mieux adaptées à la critique littéraire. Le présent volume ne s'inscrit pas dans cette perspective. La question du souci de la langue s'introduit dans une approche de génétique textuelle ; ce n'est pas tant la littérature qui est concernée que l'écriture, ce n'est pas la linguistique mais la langue. Dans ce volume, nous n'examinerons pas les relations entre deux activités intellectuelles mais le fonctionnement d'une « discipline » – l'écriture – dans l'emprise de son matériau et outil tout à la fois : la langue.

B.C.U. „M. EMINESCU" IAȘI
LITERE

[1] *Langages* n° 12, décembre 1968.

La langue

Saussure nous a habitué à considérer trois composantes, trois instances du langage, irrémédiablement liées et cependant nécessairement différentiables : la faculté de *langage* proprement dite, présente en tout humain qu'elle soit actualisée ou non, la *langue*, système de signes, construction sociale anonyme grâce à laquelle peut s'exprimer la *parole* en acte. Pas de parole sans un code linguistique qui la matérialise et toute parole est « énoncée » oralement ou de façon scripturale. La parole est l'espace du parler effectif – qu'il se présente sous la forme de l'écrit ou sous forme orale – où l'activité langagière *se met en langue* et se rend observable.

L'écriture énonce en textualisant. Autrement dit, un texte s'élabore dans la visée d'une suffisante stabilité pour qu'un ensemble écrit puisse se poser en « texte final », en édition, en œuvre. Il s'agit d'un long processus durant lequel la langue, tout en s'instituant en contrainte absolue, c'est-à-dire transcendante, offre sa matérialité malléable à une mise à l'épreuve chaque fois particulière, singulière, pour chaque sujet auteur.

Le souci

La longue tradition philosophique qui, de Platon à Foucault, en passant par Saint-Augustin et Heidegger identifie souci à « souci de soi » et, plus ontologiquement, pour Heidegger au fait même d'*être-là* et d'*être-pour-la-mort* ne peut guère nous aider à circonscrire une question concernant le lien entre langue et écriture, sinon ceci : noter cette incontournable et transparente imprégnation de l'une par l'autre. Le « souci » chez Heidegger rassemble tous les traits du *Dasein*, « l'être-en-avant-de-soi-dans-l'être-déjà-dans-le-monde ». Une analogie pourrait être tracée avec le souci de la langue dans l'acte d'écriture dans la mesure où l'écrivain, en train d'écrire doit projeter l'organisation et la configuration d'un matériau déjà-là et d'ores et déjà organisé structuralement.

Par ailleurs, l'interrogation de Foucault relative au « souci de soi » ne nous concerne ici que dans sa perspective de mise en relief de points de résistance pour le sujet. Les domaines d'application – histoire de la subjectivité du côté de Foucault, processus de textualisation pour ce qui nous concerne – sont bien trop éloignés pour qu'il s'agisse d'autre chose qu'une simple association d'idées.

En revanche, remonter à l'étymologie du terme, par le latin *sollicitare* – mot à mot : « agiter fortement », « mettre en mouvement » – nous ouvre une perspective. Notre question s'oriente alors vers une dynamique, une recherche susceptible d'imprimer son rythme à l'activité d'écriture. Avoir le souci de la langue *pour* l'écriture, *durant* l'acte d'écrire, puisque notre perspective reste celle de l'éclairage d'un processus, serait solliciter les possibilités normales et extrêmes de la structuration linguistique tout en ne cessant pas de se laisser solliciter par celles-ci. Ecrire dans le souci de la langue c'est s'interroger sur ce qui, à la fois, lie et sépare le langage ordinaire de l'écrit littéraire. La première partie du volume est consacrée à ce thème.

L'écriture

De fait, quiconque écrit, écrit en langue ; quelle que soit cette langue, quelle que soit sa « polyglossie ».

À qui écrit, la langue, alors même qu'elle se laisse immédiatement saisir, alors même qu'elle demeure complice, la voilà qui se cherche, s'élabore, se transgresse dans l' acte d'écrire. Intimité étrange de la langue qui fait qu'en trouvant le mot, on continue de le chercher, qu'en raturant le mot, on veuille l'oublier pour, plus tard, parfois, le retrouver sur son chemin, le répéter…

Que faire de cela – qui n'est que pâle évocation d'une densité d'opérations de l'écriture en train de se faire – lorsqu'on a pour préoccupation de comprendre le fonctionnement de l'élaboration énonciative et linguistique ?

Les écrivains peuvent-ils nous éclairer sur la présence linguistique dans la genèse de leur œuvre ? Ont-ils conscience de l'élaboration énonciative que supporte la textualisation de leur œuvre ? Souhaitent-ils avoir cette claire conscience ? Telle sont les questions dont pourrait se prévaloir ce volume.

D'autres questions s'imposent : qu'est-ce que la curiosité « méta » pour la langue est devenue dans leurs moments d'écriture, dans leur écriture même ? Est-ce que leur savoir sur le langage ou la langue a une incidence repérable lors de la mise en œuvre de l'écriture ? S'interrogent-ils, au vu de leur manuscrit ou tapuscrit, sur les contraintes grammaticales, voire linguistiques ? Celles-ci sont-elles perçues comme « empêcheuses » d'écriture ou au contraire « passeuses » ? Comment s'inscrit le souci de la langue ou de l'écrire dans et par l'écriture ? Où se creuse l'espace du style d'un auteur et dans quel rapport

à la langue ou au linguistique ? Où se cale l'espace de la langue dans l'écriture pour l'écriture ? Que fait l'écrivain écrivant de cet instrument-matériau qui devient – une fois « écrit » –, une tout autre *matière* ; comment se situe l'acte d'écriture au sein de cette alchimie ?

S'interroger sur le souci de la langue dans l'écriture, c'est s'interroger sur la fascination que provoque, lorsqu'on l'observe, ce matériau quasiment immatériel qu'est la langue et le système qui la structure, fascination devant ce fait qu'on la mobilise constamment, qu'on la transgresse presque aussi constamment, bref qu'on en passe par elle de manière incontournable. Or, qu'est-ce que ce « passer par » ? Comment cela fonctionne-t-il lorsqu'on écrit ? Comment cela s'inscrit-il pour les écrivains dans leurs moments de travail d'écriture ? Que peuvent-ils dire eux-mêmes de ce moment-là ? Que montrent les manuscrits et brouillons ?

La question serait celle de la place du souci de la langue lors de la réalisation en cours de l'écriture, au moment de l'« écrire ». Autrement dit, la question est celle de la place et du statut de ce souci – son enjeu – pour l'écrivain lors de l'actualisation de son « geste psychique »[2] d'écriture en geste physique.

La question est celle du rapport entre une langue commune à d'autres et son appropriement singulier ; entre une langue quotidiennement oralisée et cette même langue dans le temps où elle est mobilisée par l'écriture. Ce double rapport est chaque fois pris dans une économie toute singulière lors de la généralité de ce constat, seul l'écrivain peut témoigner de ce qu'il en est pour lui.

C'est donc ce rapport-là, et l'élaboration de l'économie énonciative propre, fragile, instable qui en découle que nous voulons interroger.

Pour répondre nous avons sollicité des écrivains qui, avant d'écrire – de la poésie, de la fiction, des essais, etc..., c'est-à-dire avant de choisir l'écriture pour l'écriture ou parallèlement à cet engagement, se sont interrogés sur l'exercice du langage ou sur la matérialité de la langue ou sur son mode d'orga-

[2] Pour plus d'éclairage sur cette notion *Cf.* Fenoglio I., « Énonciation et genèse dans les autobiographies d'Althusser. Deux récits – séparés – de sa rencontre avec Hélène », *Genesis* 17, 2001, pp. 131-150 et « Les événements d'énonciation graphiques. Traces du fonctionnement linguistique de l'inconscient dans les manuscrits » in *Marges Linguistiques* n° 7, *Langage, langue, inconscient. Linguistique et psychanalyse*, M.L.M.S. éd., www.marges-linguistiques.com (13250 Saint-Chamas), 2004, pp. 125-139.

nisation ou sur son fonctionnement ou sur l'art d'écrire. L'un est philosophe du langage : M. Deguy, d'autres sont linguistes : J. Authier-Revuz, M. Arrivé. Certains, tout en « écrivant » fiction ou poésie prennent position de sémio-poéticiens : U. Eco, M. Deguy, ou de critique : B. Pingaud. Écrivain bilingue, N. Huston s'est confrontée, outre au maniement de *la* langue, à la langue « autre » dans l'espace scriptural. Enfin, J.-P. Balpe, écrivain, s'affirme comme « écrivain numérique » uniquement. Tous se sont intéressés – et certains continuent de le faire – à la langue, à l'écriture et à la théorie du texte.

Nous avons demandé à chacun de ces écrivains d'exposer au lecteur certains de leurs manuscrits en illustration ou explicitation de leur propos. Au départ, tous nous ont répondu par la négative puis ont admis y voir eux-mêmes un intérêt. Signalons que pour les auteurs présents dans ce volume il s'agit d'une première, y compris pour Umberto Eco.

La mise en valeur de ces manuscrits inédits passe par la reprise de discussions auxquels ils ont donné lieu lors d'un séminaire qui s'est tenu d'octobre 2001 à juin 2002[3]. Certaines des communications présentées lors de ce séminaire ont été reprises dans cet ouvrage sous un double aspect. Au texte de l'auteur, illustré d'images de manuscrits numérisés s'ajoute une « discussion », fruit de l'enregistrement des débats auxquels la communication des manuscrits avait donné lieu. Par ailleurs, bien souvent, la question de l'écriture comme mise à l'épreuve de la langue dans l'élaboration du texte en devenir n'a été véritablement abordée que sous l'impulsion des questions, devant les manuscrits projetés sur écran. Il eût été dommage de priver les lecteurs de l'ouvrage de précisions passionnantes et de réflexions sur le vif enrichissant la connaissance de ce qui se passe dans le moment d'écriture et des hésitations et paradoxes qui animent les écrivains dès qu'ils tentent de porter regard sur leur activité de création.

Ce volume

Dans cette configuration, ce volume met en œuvre toute une série de distinctions.

[3] Séminaire général de l'Institut des Textes et Manuscrits Modernes du CNRS, coordonné par I. Fenoglio, dont les séances se sont tenues à l'École Normale Supérieure, rue d'Ulm. Neuf écrivains et linguistes sont venus évoquer leur expérience d'écriture et commenter en les montrant sur transparents retro-projectés, certains de leurs brouillons.

Une distinction – essentielle que nous venons, en quelque sorte, d'expliciter – entre la langue et *le* linguistique. La question du souci de la langue dans l'écriture n'est pas, nous l'avons dit, une question « linguistique », elle est une question phénoménologique dans la mesure où elle tente d'approcher une pratique dans ses diverses modalités pour la connaître plutôt que pour l'interpréter. La langue est *déjà-là*, nous le savons, bien avant mais aussi dès que l'écriture est mise en œuvre. Le linguistique est un système d'investigation pour une approche parmi d'autres de l'acte d'écriture ; seul, l'ensemble des approches donne accès à une hypothèse interprétative.

Ce volume, sans pour autant le formuler, institue un distinguo entre macrogenèse et microgenèse. La première partie de cet ouvrage s'installe dans la genèse d'un texte et de sa conception et même, pour ce qui est de la contribution de Nancy Huston, dans la genèse de l'écriture fictionnelle. Dans la deuxième partie, notamment avec les deux contributions linguistiques de Michel Arrivé et Jacqueline Authier-Revuz, nous sommes dans un espace microgénétique. La distinction genèse / microgenèse est, par ailleurs, montrée dans leur conjonction dans l'article de Umberto Eco et cela à deux niveaux. Au niveau de l'écriture d'un texte en général avec positionnement sur l'*incipit* du *Pendule de Foucault*, mais aussi au niveau d'une réflexion sur l'écriture à l'ordinateur et de la façon dont on peut s'y servir des connecteurs linguistiques.

Aussi – et c'est l'objet de la troisième partie – sont proposées comme deux postures différentes le fait d'écrire à la main et le fait d'écrire à l'ordinateur.

Enfin, ce volume introduit une autre discrimination dans la pratique de l'écriture, celle entre errance et itinéraire. La projection d'un texte en devenir a tendance à poser les jalons d'un itinéraire, dont on pourrait faire la genèse ; la pratique en acte de l'écriture laisse apparaître que le texte finalisé doit beaucoup à l'errance. Dans cette perspective, cette discrimination renvoie à un autre différenciation entre le matériau *a priori* et structurant : la langue et la polymorphie de la structuration psychique dans laquelle s'inscrit l'acte d'écrire : compétences cognitives, processus conscients, affectifs et inconscients. Chacun des auteurs a traité pour lui-même et par l'approche singulière de sa propre position de scripteur la question générale du processus d'écriture. C'est une des richesses de cet ouvrage.

La prise en considération de ces multiples et complexes différenciations permet de faire émerger une notion centrale pour l'étude processuelle du travail de l'écrivain : la notion derridienne de « différance ». Tout dans l'écriture

est temps différé, tout dans le travail du généticien du texte le confronte au différé des traces stabilisées – son seul objet observable – et le phénomène éminemment temporel du moment d'écriture. C'est de cette tension entre écriture en acte et différé des traces sur le manuscrit que nous voulions que les écrivains nous parlent. Cette *différance* tendue entre l'*écrire* et l'*écrit*, entre l'écrivain et l'observateur généticien nous permet d'adapter un autre concept derridien qui est celui de déconstruction. La lecture des manuscrits dans ses différentes strates est une déconstruction de l'écriture, le dépliage de l'élaboration énonciative est tout à la fois une dé-construction des éléments de langue mis en place et une reconstruction de linéarité textuelle. Une déconstruction mais non un désensemblage. Encore une fois la différance : déconstruire, déplier les strates une par une pour mieux ré-assembler la textualité.

Entre l'indiscrétion du lecteur de manuscrit, indiscrétion que Michel Deguy revendique comme fondement de toute lecture et donc de tout écrivain et l'indiscrétion ressentie comme violence mais finalement réappropriée, comme l'explicite Nancy Huston, chacune des contributions de ce volume insiste, à sa manière, sur la difficulté d'expliciter le travail d'écriture, d'en montrer les failles et les repentirs, d'en mesurer le rapport à la langue. Trop présente, en effet, matériellement structurante c'est-à-dire nécessaire, elle impose le souci en posture, cela ne signifie pas pour autant que ce souci soit clarifiable ni explicitable par celui qu'il envahit.

L'ensemble de ces contributions laisse clairement apparaître qu'il y a autant de « soucis » que d'écrivains, autant de soucis que d'écrivains écrivant. Aucune réponse assurée n'a été apportée, la question a même été très diversement déplacée. La conclusion de ce volume constate ce déplacement et la difficulté de poser une telle question. Une proposition, cependant, peut être avancée : souci de la langue il y a, souci comme force interne, force du matériau, malléable mais présent, force d'un système transparent qui organise malgré soi, en soi, force de provocation à la transgression, toujours souhaitée, jamais stricto sensu possible : la langue, imprègne toute vélléité de la contourner. « Pourquoi cesserait-elle de creuser [la vieille taupe poétique], puisque rien ne cesse de ce qui nous jette simultanément dans le monde et dans l'angoisse proprement humaine, l'angoisse de la langue – qu'affronte toujours, que traite depuis toujours la littérature ? » nous dit Christian Prigent[4].

[4] *À quoi bon encore des poètes ?* Ed. P.O.L, 1996, 14.

La question posée comme argument : l'écriture et le souci de la langue, a été abordée par chacun des intervenants de bien différentes façons et c'est exactement ce qui était souhaité. La confrontation « en direct » de ces différentes approches est stimulante et ouvre à de nouveaux questionnements. En effet, seule la *parole* du praticien de l'écriture, de l'écrivain en tant que tel quelle que soit sa forme d'écriture : romancier, poète, poéticien, linguiste peut *faire foi* face aux *réflexions critiques* du « chercheur ». Non que nous souhaitions un débat entre « foi » et « science », mais les chercheurs généticiens et manuscriptologues, « coupeurs de graphes en quatre », s'attachent à capter le vif de ce dont les écrivains témoignent : un dire multiple et souvent hétérogène. À l'inverse, les écrivains, s'ils le souhaitaient, pourraient bénéficier de la bonne foi des chercheurs qui contribuent, par leur curiosité, inquiète parfois, mais souvent rigoureuse, à la lecture en général et à la transmission des œuvres.

Le texte de Nancy Huston ouvre le volume et illustre en parcours personnel la façon dont se construit une posture d'écrivain. Dans l'œuvre de Nancy Huston le « souci de la langue » est un des éléments transversaux. Il s'agit en fait d'une balise, d'un repère interrogatif qui jalonne et qui approche tous les thèmes essentiels présents dans son œuvre, l'amour sous toutes ses formes, l'enfance, le refus de l'homogénéité, l'humain dans ses complexités les plus sensibles et les plus terribles. Un fil rouge traverse et *tient* l'ensemble de ces thèmes : le rapport à la langue, le rapport à l'autre langue, la langue de l'autre et la sienne propre. Dans sa contribution à ce volume, Nancy Huston suit le trajet qui l'a menée à l'écriture de fiction : pour pouvoir user de la langue *pour* l'écriture, elle a dû quitter le savoir sur la langue.

Bernard Pingaud, parallèlement à ces multiples activités, notamment dans le domaine des Affaires culturelles et du livre, n'a jamais cessé d'écrire, et d'écrire sur l'écriture : sur l'écriture en général, l'écriture d'auteurs particuliers. Son ouvrage *Écrire jour et nuit*[5] offre au lecteur une réflexion sur l'écriture par le biais de sa propre pratique. Il s'est beaucoup interrogé sur la notion d'*écrivain*, qu'il distingue de celle d'*écriveur* ou de celle d'*auteur*. Il nous livre, ici, un parcours de réflexions inédites sur la façon dont l'écriture devient littéraire.

Ces deux contributions introduisent à la complexité de la mise en œuvre d'une écriture littéraire. Les manuscrits qui les accompagnent donnent à voir

[5] Bernard Pingaud, *Écrire, jour et nuit*, Gallimard, 2000.

deux versants extrêmes : la conception du texte, d'un roman, chez B. Pingaud, la mise en abyme de la langue dans l'écriture chez N. Huston.

La deuxième partie du présent ouvrage tente d'expliciter le rapport à la langue. Trois spécialistes de questions de langage apportent chacun un éclairage particulier depuis un savoir double de l'écriture : un savoir sur le fonctionnement de la langue et spécifiquement de la langue écrite et une connaissance intime des difficultés de la mise en acte d'écriture.

Michel Deguy, poète et philosophe de l'activité poétique, évoque la façon dont, pour lui, se conjugue, dans le travail d'écriture poétique, langage et pensée, parole et écriture. En montrant quelques brouillons de son œuvre, il parle de la façon dont l'écriture d'un texte s'accomplit chez lui. Michel Deguy ouvre son dernier essai, *La raison poétique*, par une discussion avec Bernard Noël extrêmement intéressante pour qui est préoccupé du fonctionnement langagier de l'écriture. Il y témoigne fermement d'un « souci de la langue » et signale diverses pistes pour la compréhension de l'écriture poétique et de l'écriture en général mais, dit-il : « Y-a-t-il de si nouvelles choses à entendre et faire entendre dont la loi de langue ne nous permettrait pas de parler [...] ? »[6].

Michel Arrivé, linguiste, spécialiste d'Alfred Jarry, autant que de Ferdinand de Saussure et que du lien entre linguistique et psychanalyse a cette particularité d'être aussi auteur de fiction. Il a en outre publié trois romans et un recueil de nouvelles[7]... c'est de cette place qu'il nous offre ses réflexions sur l'écriture, réflexions illustrées de brouillons de ses nouvelles.

Jacqueline Authier-Revuz, n'a jamais cessé de s'interroger sur les « mots qui ne vont pas de soi[8], sur le discours rapporté, sur les divers commentaires méta-énonciatifs. Tout indice d'un dire sur la langue en emploi est traqué par cette linguiste qui s'est beaucoup intéressée à la littérature. Elle traite, dans le vif, la question qui fait l'objet de cet ouvrage, en montrant comment le souci du mot, à tel ou tel moment de son discours bien qu'inévitable, engage l'écrivant dans un processus langagier qui le dépasse. Comment voit-on qu'il s'y arrête, et de quoi se constitue cet arrêt. Après avoir beaucoup hésité, J. Authier-Revuz a accepté d'exposer des brouillons de travail : on y voit les tâtonnements d'une linguiste vers la précision d'un discours sur la langue.

---

[6] *La raison poétique*, éd. Galilée, 2000, pp. 13-19.

[7] Voir la bibliographie à la fin de sa contribution.

[8] *Ces mots qui ne vont pas de soi*, éd. Larousse, 1995, 2 tomes.

Que se passe-t-il entre la langue et les possibilités informatiques pour ce qui est de la production de l'écrit ? L'interrogation traverse presque toutes les contributions de ce volume mais la troisième partie y est entièrement consacrée. Deux auteurs actuels et fameux se positionnent aux deux extrémités de la question. Jean-Pierre Balpe fait écrire l'ordinateur sans écrire lui-même et dans une langue « prête à l'emploi ». Umberto Eco, montre comment la langue, bien que travaillée différemment dans l'écriture par traitement de texte, reste la structure structurante du texte en train d'être élaboré.

Jean-Pierre Balpe est un « auteur numérique » prolifique qui tente, sans cesse, de nouvelles expériences « littéraires ». Ainsi, il a réalisé en 2001, un roman interactif par mail *Rien n'est sans dire, Mail-roman.* Il affirme dans *Pour une littérature informatique. Un manifeste*[9] que la littérature moderne est la littérature informatique et que le texte informatique, écrit à partir d'un moteur de génération, n'a pas d'auteur. La langue dont il dit ne plus avoir le souci se tient cependant en amont, dans la conception du « générateur de texte » qui produit des lignes à la demande, via un système de règles syntaxiques et l'activation d'un dictionnaire.

Umberto Eco a choisi de répondre à la question qui est posée tous les jours aux généticiens du texte. Tous les jours, en effet, on nous annonce la prochaine disparition de notre objet de travail : les manuscrits, donc les brouillons, donc tout avant-texte du texte. Umberto Eco répond fermement : l'écriture à l'ordinateur n'est pas simplifiée, elle est complexifiée et se pose des questions de langue en particulier de syntaxe ; la possibilité de recouvrer la genèse ne disparaît pas dans une transparence, elle est au contraire hétérogénéisée.

Nous avons choisi pour clore ce parcours de faire apparaître le glissement de la question dans les « réponses » des écrivains ; non pas que la préoccupation de la langue n'existe pas pour eux, mais pour montrer au contraire combien elle est prégnante et indissociable dans ce qu'elle ordonne comme dans ce qu'elle offre comme possibilités à l'écrivain qui ne peut que l'investir comme matériau de création. Dans tout autre forme de création, l'outil se distingue du matériau qu'il modifie. L'écriture, elle, se crée, *s'écrit,* en langue, comme elle se consomme et *se lit* en langue, de la même façon qu'elle s'explicite ou *se commente.*

[9] Publié dans *Littérature et informatique, la littérature générée par ordinateur,* Artois Presse Université, 1995.

I

L'ÉCRITURE MISE EN ŒUVRE :

LANGUE, FICTION ET CONCEPTION DU TEXTE

SCUIAS/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

CUIAS/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

DÉRACINEMENT DU SAVOIR

Nancy HUSTON

« Déracinement du savoir ». J'ai donné ce titre un peu à la hâte, avant d'avoir véritablement réfléchi, mais je l'ai finalement gardé pour sa polysémie. Je citerai, pour introduire mon propos, un passage d'une nouvelle de F.X. Toole, qui a écrit une série de nouvelles sur la boxe absolument étonnantes ; voici une petite phrase où je me suis reconnue : « ça faisait longtemps qu'il s'adonnait au jeu de la vie et il y avait des parties de lui qui étaient si différentes des autres parties qu'il avait du mal à comprendre qu'elles puissent toutes relever du même soi. Mais c'était ainsi – et, même si ses parties disparates le surprenaient souvent, il prenait désormais plaisir à ce carrousel qu'était son âme »[1]. « Une âme carrousel » serait un beau titre de roman.

Comment m'est venu l'amour des idées

Les sciences pures c'est à mon père qu'elles appartenaient ; aussi loin qu'il m'en souvienne, mon père a partagé avec moi ses passions de physicien et de mathématicien… depuis de petites expériences comme la surface de l'eau qui peut être plus haute que le bord du verre, ou la cuiller qui, posée avec douceur, peut flotter sur la soupe… jusqu'aux études des séries de chiffres, des équations élégantes ou ludiques, des solides géométriques et leurs permutations époustouflantes, et enfin, quand j'eus quinze ou seize ans, des travaux archi-abstraits dans la « quatrième dimension ». Toujours j'ai gardé une sorte d'excitation pour ce type de savoir-là, savoir exaltant car irréfutable… por-

[1] F. X. Toole, *La brûlure des cordes* (trad. de l'américain par Bernard Cohen), Albin Michel, 2002.

tant sur l'harmonie secrète du monde. Pourquoi l'harmonie ? Cette question a longtemps obsédé mon père. Pourquoi l'harmonie ? Mais aussi pourquoi, parfois, l'absence d'harmonie... pourquoi le chaos ?

Ma mère, pour sa part, était portée sur les arts : c'était une bonne pianiste amateur et une grande lectrice, elle aimait le théâtre, le ballet, l'opéra...

Pour autant, il serait trop facile de dire que ma mère a fabriqué l'hémisphère droite de mon cerveau et mon père, l'hémisphère gauche, et que mon propre sentiment d'être douloureusement partagée entre théorie et fiction reflète mon refus de choisir entre ces deux êtres-là, qui se sont séparés quand j'avais six ans. Le fait est que ma mère est dotée d'une intelligence plutôt froide et d'un caractère rationnel, efficace, terre-à-terre, alors que mon père est un grand émotif, un homme tourmenté par des doutes et des interrogations.

Après le divorce, c'est mon père qui (avec l'aide d'une nouvelle épouse) a élevé les trois enfants. Dans une interversion parfaite du schéma de la psychanalyse classique, la mère partie au loin, joignable exclusivement par lettres, est devenue *symbole* (liée à l'écriture) alors que le père, très présent dans la vie de tous les jours, relevait plutôt de l'ordre du *réel*...

Au lycée dans le New Hampshire, j'eus mes premiers cours de littérature à proprement parler, et je n'en ai pas eu de meilleurs depuis : la directrice de l'école nous a lu à voix haute *toute* la *Divine Comédie* de Dante ; notre professeur de français nous a initiés aux pièces de Sartre et de Cocteau ; avec notre professeur de théâtre nous avons appris par cœur des soliloques de *Macbeth* et de *Hamlet* et étudié ligne à ligne le *Songe d'une nuit d'été*, afin d'apprendre à en entendre la richesse polysémique, à vraiment *voir* et apprécier la pyrotechnie verbale ; avec notre jeune professeur d'anglais dont l'énorme bibliothèque était à notre disposition en permanence, on a découvert Tennessee Williams, Robert Coover, Richard Brautigan, les haïkus japonais, Anatole France, Jerzy Kozinski, Walt Whitman et, également, notre propre capacité d'écrire. On a appris que la littérature parlait de mort, de sexe, de folie, de peur, de *nous*, et que, pour peu qu'on aborde la page (blanche ou imprimée) avec toutes nos forces vivantes, elle était à notre portée.

Pas une once de théorie littéraire. Comment est-ce possible ? De la passion, de la compassion, de l'écoute, de la communication : s'agissant de littérature, *rien* de ce que j'ai appris dans ce singulier petit lycée au fond des bois n'a été démenti depuis.

Aspiration générale (et vouée à l'échec) au statut d'artiste

Commencent alors mes études universitaires, impures et bigarrées elles aussi : je passe les détails. J'ai suivi, par exemple, un cours sur la « Littérature de l'absurde » (Beckett, Camus, Ionesco) sur la côte ouest du Canada, un cours sur *Thérèse Desqueyroux* et *Tartarin de Tarascon* dans le Bronx, enfin, dans une petite fac chic et chère de la banlieue huppée de New York, un cours intitulé « La Psychologie de la créativité » (lectures de Freud, Jung, Simone de Beauvoir) et un atelier d'écriture au cours duquel j'appris – enfin ! il était temps ! – l'angoisse de la page blanche, le « blocage de l'écrivain », la rivalité, l'impuissance, la rage et la jalousie littéraires, et le désir (absurde, évidemment, pour une jeune fille de dix-neuf ans) d'être Écrivain avec un grand E, d'écrire tout de suite un chef d'œuvre… Oui : j'appris, en somme, à ne plus oser écrire du tout et à vouloir, à défaut d'écrire, mourir.

À bas les illusions de l'Art ; vive la Révolution et la Théorie

À vingt ans, je suis venue passer à Paris la troisième année sur quatre de mon cursus universitaire. Bien m'en a pris. Car en France, la situation était tout autre. Là, *personne* ne rêvait d'être romancier, ce qui simplifiait les choses. Quand je racontais à mes nouveaux amis français mon projet d'écrire, un jour, de la fiction, ils étouffaient un rire poli. Non non, m'assuraient-ils, ce n'est pas ça qu'il faut faire, ce qu'il faut faire c'est la révolution. – Et comment s'y prend-on ? demandais-je. – Mais avec des théories, voyons ! me disaient ces amis, dont la plupart avaient fait leurs études à l'École normale de la rue d'Ulm ; c'est en effet au Normal Bar que je vécus mes toutes premières DPE (discussions politiques échevelées). Il ne s'agissait plus de rêver ni de faire rêver, il s'agissait de lire et de discourir. Si l'on ne pouvait s'empêcher d'écrire, il fallait au moins écrire de la Thé-O-Rie ! Aux chiottes les romantiques angoisses existentielles des étudiants petits-bourgeois.

J'étais heureuse, très heureuse même, d'apprendre que tous mes malheurs découlaient du régime capitaliste dans lequel j'avais vécu jusqu'alors, et que, dans le monde nouveau, ne m'étant pas trop compromise avec l'ennemi de classe, je pourrais partager la joie du prolétariat au pouvoir. Je m'attelai donc à de nouvelles lectures : finis les haïkus japonais, Shakespeare, France et Whitman ; à toute vitesse, il fallait ingurgiter les œuvres complètes de Marx et Engels, mais aussi Foucault et Althusser, mais aussi Derrida et Barthes, Metz

et Kristeva, Deleuze et Guattari, Lacan, etc. Arrivent là-dessus, dans la même foulée, la même millésime exceptionnelle de 1975, les idées d'Hélène Cixous et de Luce Irigaray, d'Annie Leclerc et de Marie Cardinal, ajoutant un grain de sel féministe à la déjà goûteuse ratatouille de théories ! Oh la joyeuse pagaille ! Oh que tout cela était ardu et palpitant ! Surtout pour comprendre comment concilier les machines désirantes de Deleuze avec les soviets et l'électricité de Lénine, le stade du miroir de Lacan avec la révolution permanente de Trotsky, le plaisir du texte barthésien avec la plus-value marxiste, l'encre blanche de Cixous avec le spéculum d'Irigaray, ah mais tu ne comprends pas ? ah mais c'est que t'es bête, t'es bête, essaie encore, lis plus attentivement, prends des notes, écoute bien, ça va venir…

Théorie et fiction en alternance bancale

Quand, dans cette même année 1975, Roland Barthes m'accepta dans son « petit séminaire » à l'École des hautes études en sciences sociales, ma joie fut sans bornes. Enfin j'étais entrée dans « la vraie vie » ; je fréquentais les plus grands penseurs du plus grand pays de penseurs – les théoriciens qui, par la puissance irrésistible de leurs idées, allaient refaire le monde. Je n'avais plus d'états d'âme – ni d'ambitions littéraires, du reste ; en l'espace de deux ans j'étais devenue une véritable « intello de gauche » parisienne, c'est-à-dire une femme dotée d'une tête et d'un sexe avec rien entre les deux, une femme qui savait parler et baiser parce que ces activités étaient (chacune à sa manière) révolutionnaires, mais qui s'insurgeait contre le couple et surtout contre les enfants, berk, berk, la famille était réactionnaire, l'église aussi, le roman aussi, tiens, oui, au fond, dans le monde post-révolutionnaire on n'aurait plus besoin de se raconter des histoires, en attendant on pouvait encore lire Flaubert et Proust, Baudelaire et Musil, mais ces écrivains étaient tenus à distance de deux manières symétriques et inverses, simultanément piédestalisés et déboulonnés. Oui car d'une part ils étaient idéalisés, cités, portés aux nus… mais, d'autre part, ils étaient *analysés à mort*. Peut-on concevoir projet à la visée plus destructrice pour la littérature que le *S/Z* de Roland Barthes qui décortique phrase par phrase une célèbre nouvelle de Balzac – non pas, comme notre prof de lycée avec Shakespeare, pour nous en faire entendre la richesse, en sonder les profondeurs, mais – presque au contraire – pour en isoler les « codes » (herméneutiques, symboliques, d'action, etc.), en dénoncer les sous-entendus de classe, les présupposés idéologiques, en débusquer les « mythes » ?

J'étais éblouie. Enthousiaste. Ah, ça ! me disais-je. Qui l'eût cru ? Comme pour les équations, les harmonies cachées de mon père.

Du reste, même s'il vomissait le familialisme, Barthes a certainement été pour moi à certains égards un deuxième père. De façon incongrue, je me suis mise à le traduire ! Dès 1976 est parue dans une revue littéraire *Fiction* à New York ma traduction d'une de ses mythologies jusque-là inédites en anglais (*Billy Graham au Vél d'Hiv*) ; j'ai aussi traduit dans sa totalité (rien que pour moi !) *La Tour Eiffel*, et j'ai rêvé d'être sacrée par lui traductrice officielle de *L'Empire des signes* (ça n'a pas marché). Deux années durant, j'ai suivi à l'EHESS son « séminaire élargi » consacré au « Discours amoureux » et son « séminaire restraint » (1975-1976 sur « les intimidations du langage », 1976-1977 sur l'Opéra et sur « pratique, fonction, idéologie de la rature » ; on y reviendra tout à l'heure)... En 1977 j'ai assisté à sa « Leçon inaugurale » au Collège de France puis à son séminaire sur « Le Neutre ».

Que me reste-t-il de tout cela ? À vrai dire, beaucoup (tout ce qui, chez Roland Barthes, n'est pas *système*) : l'amour du mot précis, les réflexions sur le cliché, sur l'opposition Histoire/Nature, sur la communication phatique, sur les performatifs, la redondance, l'hystérie, l'arrogance, le stéréotype, la doxa... C'est en partie grâce à Barthes (et un peu plus tard, pour d'autres raisons, grâce à Todorov) que j'ai pu me déprendre du marxisme. La démarche et le regard barthésiens m'ont formée ; ils font partie de ce que je suis.

Mais il n'y avait pas que Barthes, et je ne voudrais pas, ici, faire de la caricature – ni de moi-même, ni de l'époque. Si je sonde ma mémoire, si je parle sans sarcasme, je suis obligée de reconnaître que ce fut pour moi un moment d'effervescence exceptionnelle, une période d'apprentissage exaltante ; impossible, aujourd'hui, de dire que je le regrette, ou que cela n'a plus rien à voir avec moi. Mes intérêts théoriques de cette époque (1974-1979) balayent tout le spectre des sciences humaines. Je suis la mode (*grosso modo* structuraliste), mais, non contente de la suivre, je la dévore. Poétique, linguistique, psychanalyse, ethnologie, anthropologie...Voici, de ces années-là, en vrac, mes lectures les plus marquantes : les travaux de Roman Jakobson sur l'aphasie, sur le son et le sens ; *Figures* de Genette, *Tristes tropiques* de Lévi-Strauss, tout René Girard, *L'Amour et l'Occident* de Denis de Rougemont, des tomes en vrac de Freud, Deleuze et Guattari, Lacan (dont je suis par ailleurs le séminaire en 1977-78), Bataille, *L'Érotisme, La Littérature et le mal* ; Douglas, *La Saleté*, Mead, *Coming of Age in Samoa*, pour ne rien dire des travaux de Mauss, Saussure, Malinowski, etc.

C'est l'euphorie, c'est l'activisme : tout en donnant des cours d'anglais pour gagner ma vie, je milite dans le mouvement des femmes et commence à écrire en français : mes textes paraissent dans *Les Temps modernes*, *Sorcières*, *Histoires d'elles*, *Les Cahiers du GRIF* ; dès 1978 j'ai un contrat avec une maison d'édition pour écrire un livre, un essai : *Jouer au papa et à l'amant : de l'amour des petites filles…*

Parallèlement, j'adapte pour la publication mon mémoire de l'EHESS (*Dire et interdire : Élements de jurologie*). J'ai été authentiquement passionnée (et je le suis toujours) par ce travail sur l'interdiction linguistique. Et si l'on regarde les titres de mes essais subséquents (*Mosaïque de la pornographie*, *À l'amour comme à la guerre*), il est clair qu'ils prolongent et approfondissent cette première réflexion sur le tabou et sa transgression. L'idée du « mal nécessaire » – lié, directement ou indirectement, à l'abaissement du genre féminin – m'a absorbée voire obsédée une bonne décennie durant.

Ce n'est qu'en 1980 (l'année de la mort de Barthes, mais celle, aussi, des débuts de ma vie avec Tzvetan Todorov), que j'ose me lancer enfin, sans filet, dans la fiction ; j'écris *Les Variations Goldberg*. Mais… impossible, bien évidemment, après une telle formation, d'écrire un roman « réaliste », à l'américaine. J'ai une conscience trop aiguë des artifices, des structures, des voix et « points de vue »… J'ai tendance donc (comme Kundera ou Cortazar dans certains de leurs livres) à associer le lecteur à mes jeux formels. *Les Variations Goldberg* est composé de trente-deux monologues intérieurs. Il ne s'y passe rien et… tout. Allégresse sans précédent, que l'écriture de ce premier roman ! Gérard Genette le qualifie de « petit chef d'œuvre », ce qui me ravit. Ma voie paraît toute tracée.

Je partage désormais la vie de Tzvetan Todorov (dont, pour des raisons qui m'échappent, je n'avais pas lu le moindre mot jusque-là) qui deviendra aussi, au fil des ans, un véritable partenaire de la pensée. Une chose importante nous rapproche à cette époque, à savoir qu'on se sert tous deux exclusivement de la langue acquise, le français, pour écrire. Par ailleurs, Tzvetan Todorov lui-même, penseur rigoureux, scientifique et serein, me « libérera » progressivement du besoin d'écrire de la théorie.

Mais, comme cela arrive souvent (je pense à ce que dit Arthur Koestler de ses rapports avec le Parti communiste), avant l'abandon il y a eu d'abord une *exacerbation* du travail théorique. Cela a coïncidé, d'une façon qui pourrait sembler paradoxale, avec un autre événement important dans ma vie : la

maternité. Dans nul autre livre comme dans *Mosaïque de la pornographie*, écrit tout au long ma première grossesse (1981-82), je n'ai mis à profit de façon aussi systématique mon savoir en matière de théorie littéraire. Décorticage d'un genre littéraire, dans ses formes « basses » et « élevées », masculines et féminines, avec analyse narratologique impitoyable des points de vue, contenus implicites, identifications sollicitées, etc. Le livre fut un échec total.

À partir de là, j'enseigne la « sémiologie » dans mon *Alma mater*, Sarah Lawrence College, et, surtout, au long des années 80, la « théorie féministe » à l'Université de Columbia à Paris. En quoi cela consiste-t-il, au juste ? Je pense n'avoir pas trop à en rougir. Ce que je transmettais à mes étudiantes, ces années-là, n'était pas une idéologie, une doctrine, une perspective dogmatique et « politiquement correcte ». Plutôt, je me servais de ce que j'avais appris chez Barthes & Cie pour leur faire découvrir une kyrielle d'auteurs : Sade, Bataille, Duras, Cixous, Irigaray, Kristeva...

Pendant ce temps, très peu de fiction : *Histoire d'Omaya* seulement (1985), qui arpente l'esprit affolé, tourmenté, d'une jeune femme victime d'un viol. Menacée, sans doute, par le réel irréfutable de la maternité, prise malgré moi, peut-être, par la même peur d'engloutissement que ma propre mère, je m'adonne pendant toute cette période à une activité théorique frénétique et volontariste ; j'écris des essais, multiplie les cours et les conférences ; en 1983, je dirige, au Centre international des études sémiologiques à Urbino (Italie), un colloque intitulé « Les Femmes et les signes ».

Je devrais préciser ici que dans *tous* mes essais, depuis *Jouer au papa et à l'amant* (1979) jusqu'à *Nord perdu* (2000), loin d'adopter un ton universitaire et de déployer un scientifisme sévère, j'essaie de parler de façon personnelle ; j'inclus à chaque fois de petites « vignettes » sur ma vie quotidienne, mes lectures, mon enfance, etc... Il y a nettement plus d'autobiographie dans mes essais que dans mes romans ! Le « je » si séduisant de Roland Barthes a dû me servir d'exemple, mais ma démarche était cautionnée aussi par le féminisme (« le privé est politique ») et par le structuralisme de Lévi-Strauss (« qui parle ? qui regarde ? avec quels présupposés ? » etc.). Très importantes pour moi à l'époque étaient les *conditions* du surgissement (ou non) des idées et des œuvres...

Le *je* que j'employais dans mes essais, totalement nu et intime, sans protection aucune, était par ailleurs l'un des effets du *savoir déraciné* : en effet, cette impudeur était facilitée par l'emploi de la langue étrangère, en partie parce que celle-ci n'était pas (fantasmatiquement, du moins) comprise de mes

parents, mais surtout parce qu'elle n'était *justement pas,* pour moi, de l'ordre de l'intime. Je pouvais y dire avec tranquillité, voire avec indifférence, des choses qu'il m'eût été impossible de révéler dans ma langue maternelle.

Puis en 1986, au moment même où était publiée ma correspondance avec Leïla Sebbar *Lettres parisiennes, Autopsie de l'exil,* je suis tombée malade. Myélite aiguë d'origine inconnue. Jambes engourdies. Je ne sais plus marcher sans tituber. Rien ne « marche » plus. Temps de réflexion. Temps de bilan. Pour moi, cette maladie neurologique sera inextricablement liée à ma prise de conscience de l'exil. Je la vis comme une mise en garde : Tu as gelé tes racines, ta langue, ton enfance.... Un romancier sans enfance ne peut rien faire de valable. Tu te trompes de chemin.

Mais le tournant est difficile à prendre.

Dès 1987, *Trois fois septembre* esquisse un retour vers les origines et vers la langue anglaise. Le livre incarne une position linguistique presque perverse. Écrit par une anglophone en français, il est constitué presque exclusivement des lettres et journaux intimes d'une jeune Américaine, théoriquement écrits donc en anglais mais « traduits » par la meilleure amie de celle-ci, une Française, au fur et à mesure qu'elle les lit à voix haute à sa mère. L'écriture de *Trois fois septembre* me plonge dans l'insomnie, et les somnifères me conduisent au bord de l'effondrement mental... Le livre est mauvais ; mon éditeur le rejette.

L'année suivante, enceinte à nouveau, tout en retravaillant ce roman endommagé par ma propre fragilité psychique, j'entame un dernier grand essai : *Journal de la création* : exploration de ce que j'appelais à l'époque le *mind-body problem*, c'est à la fois un journal de ma grossesse, une tentative pour comprendre la crise de 86-87, et une étude de la répartition des rôles corps/esprit dans une dizaine de couples d'écrivains célèbres. Le livre paraît en 1990, et marque une rupture.

À partir de ce moment, je m'appliquerai consciemment à *déraciner le savoir* dans mon âme, c'est-à-dire à l'arracher par les racines, à le *déchouquer* comme disent les Haïtiens à propos du duvaliérisme... Mon critère, maintenant que j'ai eu la chance de voir en face la mortalité, est devenu : « cela m'aide-t-il à vivre ? » Et il m'est de plus en plus évident que ni les écrits de Lacan, ni ceux de Foucault, ni même ceux de Barthes ne m'aident à vivre. Ceux de Rilke, si ; et ceux de Virginia Woolf ; et ceux de André Schwartz-Bart. S'il fallait résumer en une phrase ce phénomène de « décristallisation » théorique (sans vouloir généraliser à partir de mon propre cas), je le ferais ainsi : en fin

de compte, à la différence des savants, *je crois en l'existence de l'amour, et non du simple « discours amoureux »*. À partir de là je peux faire des romans.

Dès l'automne 1989, pendant que le *Journal de la création* est sous presse, je commence à écrire *Cantique des plaines*. Cela s'appelle en fait *Plainsong*. C'est en anglais. Même s'il n'est guère de facture classique (dans une chronologie en spirale, une jeune femme « invente » la vie de son grand-père, à partir du peu qu'elle en sait et à l'aide d'un maigre manuscrit qui lui a été remis à sa mort), c'est un livre qui a de vrais personnages, une vraie intrigue, et qui parle d'amour au premier degré. La page est tournée.

Je préfère la fiction

1990-1993. Grand silence pendant presque trois ans : impossible de trouver un éditeur pour *Plainsong/Cantique des Plaines*, que ce soit en anglais ou en français. La mort dans l'âme, je commence à écrire (en anglais, de nouveau) *La Virevolte*.

« Life begins at forty » dit une chanson américaine que j'aime bien. En 1993 j'ai quarante ans, et j'assume enfin la littérature qui était mon projet en débarquant à Paris vingt ans plus tôt. La division ne s'évanouit pas pour autant, elle ne fait que se déplacer : au lieu de passer entre théorie et fiction, elle passe désormais entre anglais et français ; car je me suis aperçu que le fait de *traduire* mes livres, dans un sens ou dans l'autre, les améliorait… *Plainsong /Cantique des plaines* paraîtra simultanément en France, au Canada anglais et au Québec ; alors qu'il s'agit de mon dixième livre, ma vraie vie d'écrivain démarre à ce moment, car en France j'ai enfin trouvé des éditeurs qui ont confiance en moi. Au Canada le livre reçoit le Prix du Gouverneur général… mais en version française, ce qui m'attire les foudres des nationalistes québecois et me rend subitement, désagréablement, célèbre ; rarement je me suis sentie aussi schizophrène que le jour de la remise de ce prix où, sur l'estrade de la Bibliothèque nationale à Ottawa, devant un public majoritairement anglophone, je me trouve dans l'obligation de lire en français un extrait d'un livre que, *pour une fois, j'ai écrit* en anglais !

Vers cette même époque, heureusement, je découvre l'œuvre d'un autre grand impur, un autre « corps étranger dans la littérature française » comme il se qualifiait lui-même, un auteur aux langues et aux identités multiples qui aura sur moi un impact énorme : je parle de Romain Gary. Entre 1993 et 1995

je lis ses trente et un romans et son unique essai : *Pour Sganarelle,* qui m'inspirera une méfiance accrue vis-à-vis de la théorie et renouvellera définitivement ma foi en le roman. Je rends hommage à Gary dans un petit livre (*Tombeau de Romain Gary)*, dans plusieurs émissions de radio, et dans deux petits films pour la télévision ; il ne me quittera plus.

Ceci dit, *Virevolte* à part (jusqu'ici le seul de mes romans à être un récit pur), les traces de ma formation théorique perdurent dans ma fiction. *Instruments des ténèbres* (écrit en en 1994-1995 en bilingue, alternant chapitres en anglais et en français) met en scène une romancière qui écrit un roman ; *L'Empreinte de l'ange* (écrit en français) est émaillé d'interventions directes de l'auteur/narrateur, une voix qui demeure présente pour « tenir compagnie » au lecteur pendant sa descente aux enfers... *Prodige* est une série de monologues intérieurs, juxtaposés pour former une polyphonie ; et dans *Dolce Agonia* (écrit en anglais) le narrateur est Dieu lui-même, « auteur » de toutes choses (clin d'oeil, entre autres, aux débats littéraires autour du Nouveau Roman).

J'assume mon statut de romancière impure, oui... Mais cela ne va pas sans nostalgie. Nostalgie pour l'innocence des écrivains « purs » comme Beckett ou Duras, qui ne se sont jamais « salis » au contact de l'université, de la réflexion abstraite sur la littérature. Mais nostalgie aussi, et même grande nostalgie parfois, pour le Savoir, les certitudes scientifiques ! Quand, voici deux ans, Marina Yaguello m'a invitée à participer à un colloque sur « la langue maternelle », j'ai bu comme du petit lait les communications des autres : sur la différence entre Brodsky et Nabokov dans leurs poèmes en anglais, par exemple ; ou sur l'activité cérébrale des bilingues selon qu'ils se servent de la langue maternelle ou de la langue acquise.... Quel soulagement, *des gens qui savent des choses* et qui partagent ce savoir, comparé au monde littéraire où tous les critères sont désespérément subjectifs !

Quand je suis moi-même en train d'écrire un roman, je préfère (de loin) lire des essais. Ces années-ci, plutôt que la linguistique ou l'anthropologie de ma jeunesse, j'ai tendance à lire des vulgarisateurs scientifiques doués : Stephen Hawking (*Une Brève Histoire du temps)* et Stephen Jay Gould (*Le Chaos*), ou Alice Miller (*C'est pour ton bien)* , ou encore des psychiatres/neurologues comme Oliver Sacks et Boris Cyrulnik...

Il m'arrive encore, assez rarement, de « commettre » un article de type universitaire (le plus récent, intitulé « Bonne foi, mauvaise conscience », portait sur l'intéraction entre l'art et la politique chez Tolstoï et Sartre). Mais ce n'est pas là de la théorie littéraire, et du reste, s'il y a un champ de réflexion

où je ne m'aventure plus *jamais*, c'est la théorie littéraire ! Et ce n'est pas par hasard. Il y a une divergence profonde, voire une incompatibilité radicale, entre écrire un roman et réfléchir sur la littérature. Pour écrire un roman, il faut *ne pas trop savoir ce qu'on fait.* Ce qui m'amène tout naturellement à mon dernier chapitre.

L'arroseur arrosé : on fait des théories sur moi

En effet : romancière, je ne veux surtout pas comprendre « comment ça marche », c'est-à-dire, essayer d'expliquer, comme le voudraient tant de mes lecteurs, *comment* et *pourquoi* je fais ce que je fais… sinon j'ai peur de ne plus arriver à le faire. La « poétique », plus que tous les autres savoirs, il a fallu la déraciner une fois pour toutes.

Autant j'assume, j'embrasse, je *contiens* les grandes théories qui m'ont formée dans les années 70-80, et autant je peux respecter, avec un certain effroi, un auteur comme le Sud-Africain J-M Coetzee qui écrit tantôt de grands romans et tantôt des études littéraires brillantissimes, autant je sens qu'il faut fuir comme la peste les analyses « savantes » de ce que *moi* j'écris. Elles agissent sur moi comme un poison, m'incitent à me poser toutes sortes de questions paralysantes sur mes thèmes de prédilection, mes manies, mes tics de style, les liens entre ma vie et mon œuvre, etc… Là, je sens planer sur mon travail une véritable *menace* et je suis obligée de me protéger.

J'éprouve un malaise extrême devant, non pas tous, mais presque tous les travaux universitaires que j'ai pu lire à mon sujet (et je ne vois pas pourquoi ils ne seraient pas représentatifs de ce que l'on a produit ces dernières années au sujet des autres auteurs, vivants ou morts) : je les trouve affligeants de schématisme (par exemple, ce prof de lettres américain d'après lequel, dans *L'Empreinte de l'ange*, Raphaël qui joue de la musique classique représente la bourgeoisie élitiste et réactionnaire, alors qu'Andras qui aime le jazz représente la classe des opprimés… Aucun lecteur « normal » ne m'a jamais dit une chose aussi stupide !). C'est comme si, à une femme qui vous donnait à manger un gâteau au chocolat amoureusement préparé par ses soins, vous réagissiez en lui donnant votre avis sur la quantité et la marque de farine, de beurre, de sucre, etc. qu'elle y avait mis. *Mais…* aurait-elle envie de vous dire… *mais… est-ce que c'était bon ? Est-ce que vous avez aimé ?* C'est tout ce qu'un auteur de roman a envie de savoir. Il ne veut pas que vous soyez malins,

il veut que vous soyez émus.

C'est que la malice s'enseigne, et l'émotion, non. J'observe avec désolation, souvent, l'enseignement littéraire que reçoivent mes propres enfants (dû en partie – ô ironie ! – à la systématisation des idées de leur propre père). À bien des égards, je trouve cet enseignement moins stimulant et moins enrichissant que celui que j'ai reçu dans le New Hampshire il y a trente ans. Je supporte d'écouter ma fille faire une analyse savante des « points de vue » dans tel passage des *Confessions* de Rousseau, je me réjouirai avec elle, bien sûr, si elle obtient un 15, mais je sais que Rousseau lui-même eût été totalement ahuri de voir son texte abordé de pareille manière. Car en écrivant ce passage, il ne pensait pas à cela, et, surtout, *ne voulait pas communiquer cela* ; en obligeant ma fille à se focaliser exclusivement là-dessus, on lui fait perdre le vrai sens de la scène. Ou encore : après avoir étudié, mettons, *Lorenzaccio,* mon fils saura tout sur la famille des Médicis au XVI^e^ siècle, sur le mouvement romantique au XIX^e^, sur la structure scénique de la pièce, etc. mais toute velléité d'identification avec le jeune Musset (malaises existentiels, sentiment d'irréalité vertigineuse), sera sévèrement découragée. À quoi sert alors la littérature[2] ?

Pour prendre un autre exemple… De mon point de vue d'auteur du *Journal de la création*, je trouvais pertinent de forger, à propos de mon état d'insensibilité neurologique, un néologisme comme *figidité.* Quinze ans plus tard, trouver ce terme dans la table des matières d'un mémoire universitaire québecois ne me fait pas plaisir ; ça me perturbe. Et lire des phrases comme « Le sexe de Huston avait perdu toute sensation et elle se sentait simultanément rigide, figée et frigide »… me donne froid dans le dos.

Du coup, bien sûr (et c'est plus troublant encore), je suis obligée de repenser ce que j'ai dit et écrit, au long des années, sur la vie et l'œuvre des autres

[2] Il dure depuis longtemps, le dialogue de sourds entre romanciers et critiques ; en 1880, déjà, Fontane écrivait ces lignes à l'accent familier : « Le jugement d'un profane doué de finesse a toujours du prix, le jugement d'un professionnel de l'esthétique n'a généralement aucune valeur. Ils passent toujours à côté du but, ils ignorent ce qui importe véritablement. En littérature… il en va exactement de même. Toutes les fois qu'il s'agit d'organisation de l'œuvre, les philosophes racontent des imbécillités. Il leur manque totalement un organe pour sentir l'essentiel. » (Wolfgang Kayser « Qui raconte le roman ? » in *Poétique du récit,* Points Seuil 1977, p. 61).

écrivains. Mes articles sur Duras, par exemple : pourquoi ne seraient-ils pas tout aussi faux, approximatifs et appauvrissants que les articles de X ou Y sur moi ? Et mes idées si palpitantes sur Sand et Musset, Scott et Zelda Fitzgerald, Sartre et Beauvoir, Sylvia Plath et Ted Hughes dans *Journal de la création* ? Depuis la publication de ce livre, à peu près toutes mes certitudes au sujet de l'art (et notamment dans son opposition avec « la vie » ou « le réel ») ont mordu la poussière. La vie changeante, fluctuante, pleine de secrets et d'impalpable et de contradictions et de mystères, il n'y a que la fiction pour en parler.

Discussion

I.F. – Lorsque j'ai demandé à Nancy Huston si elle accepterait de montrer des pages manuscrites, elle m'a dit : non, non, je n'ai rien, je jette tout. D'où ma première question : pourquoi jetez-vous tout ? Une seconde réponse à ma demande fut plus nuancée : « non, non, c'est trop intime ». Alors, où se situe l'intime du manuscrit ? Dans les traces du travail sur les mots ? Dans l'aspect imparfait du brouillon, dans son caractère non-fini ?

N.H. – Je jette tout… C'est sale, oui, c'est ça mon idée. L'idée que l'on puisse mettre le nez – encore ces mêmes images – dans un truc que je suis en train d'écrire est pour moi insupportable. Je vous confie maintenant, sans la moindre réticence, un bout de manuscrit parce que je l'ai gardé exceptionnellement, mais c'est fini, c'est publié, ce n'est plus privé, c'est public. Mais tant que je suis en train d'écrire, c'est tellement vulnérable… Pourquoi je les jette, au fond ? Je ne sais pas, j'ai honte de chercher si longtemps sans trouver, j'efface les traces de mon impuissance, de mon malheur. Une œuvre d'art, c'est une œuvre d'art. C'est fait pour être reçu dans sa forme, dans sa beauté, dans sa version aboutie. On ne nous inflige pas les brouillons des cantates de Bach (mais je pense que ça coulait de source Bach, je pense qu'il n'y avait pas de brouillons). En même temps je comprends, parce que je peux aussi être dans la peau de la chercheuse et je comprends très bien le désir de voir exactement dans quelle direction on a balbutié, dans quel piège on est tombé, quel cliché on a enlevé.

I.F. – Vous êtes-vous déjà intéressée au processus d'écriture d'autres écrivains, à leurs manuscrits ou à leurs brouillons ? *Dans Tombeau pour Romain Gary*, c'est plutôt la fonction de l'écriture dans la vie de l'écrivain qui attire votre attention mais on ne l'aperçoit que très rarement en train d'écrire – une seule

fois, vous l'évoquez à son bureau. En revanche, et cela est tout à fait intéressant, il y a souvent des écrivains dans vos romans. Autrement dit, avez-vous besoin de passer par la fiction pour parler du travail de l'écrivain ?

N.H. – Oui, peut-être, surtout dans *Instruments des ténèbres*. Je ne suis pas allée à l'exposition de la BNF sur les brouillons d'écrivains. J'aime bien voir une page manuscrite d'un écrivain que j'adore, par exemple Virginia Woolf, j'apprécie qu'il y ait, sur la couverture, une photo de son *Journal*, etc... Mais je suis très peu fétichiste et je n'aime pas que l'on soit fétichiste non plus à mon égard. Je vais visiter plus volontiers les maisons où les écrivains que j'aime ont vécu, pour essayer de voir leur quartier... mais je n'y retournerai pas non plus deux fois.

Je vous présente des manuscrits extraits du brouillon de *Visages de l'aube*[3]. je dirai un petit mot sur la genèse de ce texte. Vers le mois de janvier 2000, un éditeur chez Actes Sud m'envoie des photos de nouveau-nés, de très belles photos prises quelques heures, voire quelques minutes, après la naissance et elles sont très étonnantes, pas de jolies photos, au contraire, des choses difficiles à regarder. L'éditeur m'a demandé si j'avais envie d'écrire une nouvelle à partir de ces photos, qui ne soit pas un commentaire, une description mais quelque chose d'apparenté. J'ai répondu que cela m'intéressait beaucoup, mais j'étais dans mon roman et je ne pouvais pas faire deux choses à la fois. J'ai dit « oui mais il faut que Valérie Winckler, la photographe, patiente ». Et cela me trottait dans la tête, je ne savais pas ce que j'allais faire. J'ai eu l'idée de faire une nuit de sage-femme, mais je n'avais pas envie que ce soit juste une série d'accouchements. Je devais partir aux États-Unis pour une tournée de promotion d'un autre bouquin et j'avais dix jours dans huit villes différentes, hôtel-avion, hôtel-avion etc... et je me suis dit : « je vais devenir folle si je n'écris pas pendant ce temps, alors je vais écrire la nouvelle. Donc, muse, t'as intérêt à te pointer vite fait, parce que je pars demain ». Elle a été gentille et juste avant mon sommeil à la veille de mon départ, elle m'a donné une idée. C'est intéressant parce que j'avais déjà la première phrase du livre qui était : *Aie pitié de nous*, une prière. Elle m'a donné l'autre versant de l'histoire qui est le suicide d'une jeune fille... ; la sage-femme en question est en train d'écrire une lettre

[3] *Visage de l'aube* de Nancy Huston (pour le texte) et Valérie Winckler, (pour les photos) Actes Sud/Leméac, 2001.

dans sa tête à son fils lointain (qui avait aimé cette jeune femme) pour lui annoncer cette mort. C'est une jeune fille qu'elle avait elle-même mise au monde dix-sept ans plus tôt. Il s'agit donc du contrepoint entre son travail de la nuit, à l'hôpital, à la maternité où elle est en train d'amener un petit miracle après l'autre à la lumière, et puis ce savoir, quand même, que la vie souvent tourne mal et parfois de façon tragique.

I.F.– Ce livre est très intéressant pour les généticiens : y sont présentés les gestes mentaux de l'écriture mis en scène par le narrateur : les gestes réels de l'écriture sont énoncés par le personnage, madame Armande qui est en train d'écrire une lettre. Dans cette mise en abyme de l'écriture, nous pouvons voir sur le manuscrit, les traces du geste de l'écrivain scripteur.

N.H.– Voici la page de titre. Nous avons trouvé un compromis, Valérie Winckler et moi : ses photos s'appelaient *La première heure* et mon texte *Les Visages de la nuit*. *Visages de l'aube* s'est imposé comme une évidence.

Vous voyez que j'avais aussi un autre titre, *L'Inhumaine*. Je pensais à un certain nombre de jeunes filles de ma connaissance qui sont suicidaires ou suicidées, j'ai fait un nom en combinant leurs prénoms.

Et voilà : « Aie pitié de nous » qui va s'imposer comme un leit-motiv.

En bas du manuscrit la narratrice se prépare à partir : description physique, on apprend qu'elle aime regarder les autres ; je peine un peu, d'ailleurs je peine tout au long, je change tout… Mais la phrase « aie pitié de nous » revient, je l'entends très clairement comme une musique qui résonne, donc je souligne, la phrase revient.

~~Nancy Huston~~

Cet été-là

Valérie Winckler

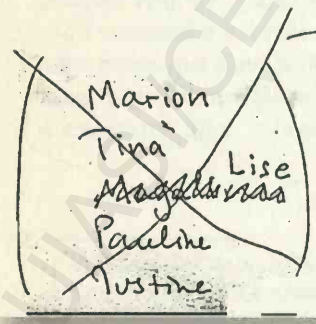
La Première Heure

Nancy Huston

L'Empreinte

~~A Martina~~

Les Visages de la nuit



Education : le CNED

OCAD UNIVERSITY CENTRAL LIBRARY

Aie pitié de nous, Marie Armande

se penchait avec difficulté pour nouer les lacets de ses bottines, poussa un petit grognement, se redressa, le visage posé, sa regarde brièvement ~~jeta un coup d'œil~~ dans la glace en ouvrant la porte mais c'est par automatisme ~~cela n'a pas d'importance~~, c'est sans ~~enfin pas sans savoir~~ ou plutôt sans intérêt ~~ce n'est pas de savoir mais d'intérêt~~, voilà, ~~sans intérêt~~ et c'est tant mieux, ~~cela~~ fait belle lurette qu'elle n'attire plus le regard des hommes dans la rue, ~~elle en fait~~ un peu ~~trop~~, elle en rajoute, même dans le genre disgracieux ~~de rata pour~~ l'a peu près et le laisser-aller, elle goûte la liberté que lui confère l'âge, non pas le grand âge mais ~~quand même~~, certain, ~~tout court~~, bon, comme l'on dit, ~~avec de suite~~ au premier coup d'œil : ses cheveux sont gris tout gris et ses mèches ~~elle dans la glace~~ le fil dans la rue on ~~double de volume~~ d'énergie depuis l'époque de sa vue quelle a eu ~~pas~~ dans le cul de la jeunesse et ses variétés et d'être laissée la tout souffrir mais réduction et ~~sa~~ la basse trompette ~~ce qui~~ dans la rue, elle goûte la liberté de se livrer à sa passion première : ~~tout~~ observer les autres, tous les autres, discrètement, ~~mais~~ attentivement, sans jamais se lasser, sans ~~jamais~~ cesser de s'étonner, car tous ces gens sont nés et elle sait ce que cela veut dire. ~~la vacate que cela représente~~.

Aie pitié de nous la

phrase revient, elle est ~~dans~~ l'ascenseur, ~~la~~ maintenant ~~elle~~ dans la traversée la cour

où, la cour où, mais le moment n'est pas encore venu de penser à cela. Il faut qu'elle y arrive, pourtant bientôt
~~bientôt, elle s'était juré~~ il le faut, ~~que c'était pour~~
elle se l'est promis :
~~cette nuit, avant~~ cette nuit, elle rédigera enfin ~~la lettre~~ dans
sa tête, la lettre qu'elle doit qu'il faut envoyer
à son fils aux Etats-Unis, dans le
Connecticut, ~~état dont elle n'arrive~~
~~pas à écrire pas à prononcer le nom~~,
mais pour l'instant elle ne connaît
de cette lettre
que la première phrase ~~de la lettre~~,
aie pitié de nous, elle s'imagine couchant
sur papier cette phrase-là et tout
~~elle~~ se bloque,
les larmes injustement et elle
se paralyse, ~~vont ruisseler~~ ne sait
montent aux yeux
comment poursuivre.
~~Elle décide~~
~~décidé pourtant~~ : c'est pour cette nuit.
Dix jours ont passé. Il faut ~~qu'elle~~
~~le lui dise~~, qu'elle lui explique, à son fils
~~dans la mesure de ses moyens qui sont restreints~~
~~il faut~~ qu'elle trouve les phrases pour
lui donner, ~~coûte que coûte~~, non
seulement le fait mais si possible ou
si possible, ~~ou bien faire pour cela soit possible~~

Voilà la suite :

Dans la cour où, la cour où, mais le moment n'est pas encore venu de penser à cela, il faut qu'elle y arrive bientôt pourtant, bientôt. Elle s'est juré que c'est pour cette nuit. – Voilà ce qui saute : que tout au long de cette nuit, elle rédigera enfin ; je l'enlève, enfin, je le remets – dans sa tête la lettre qu'elle doit envoyer à son fils aux États-Unis, dans le Connecticut – état dont elle n'arrive ni à écrire ni à prononcer le nom, information superflue –, mais pour l'instant elle ne connaît de cette lettre que la première phrase « aie pitié de nous », elle s'imagine couchant sur le papier cette phrase-là et tout se bloque, se paralyse, les larmes lui viennent, non, « elle veut pleurer » ?, non, « les larmes lui montent aux yeux » – c'est difficile d'éviter les clichés, hein ? – et elle ne sait comment poursuivre, elle s'y est décidé pourtant, c'est pour cette nuit, chlac, chlac.

I.F. – En vous écoutant présenter la façon dont vous avez écrit cette nouvelle, je me demande si nous n'entendons pas en écho à cette mise en scène de la phrase, ce qui se passait pour vous ; Mme Armande veut rédiger et vous vous êtes dit, il faut que je…

N.H.– oui, il faut que je le rédige dans ces dix jours et on m'a demandé un texte d'à peu près quarante-cinq pages. C'est très agréable, les contraintes. Donc j'ai compté les pages dans ce beau cahier qu'un ami m'avait offert, dont il avait peint la couverture, et j'ai vu qu'il y en avait quatre-vingts. Et je me suis dit, c'est quarante-cinq pages tapées, donc c'est bon, il faut que je remplisse ça pendant mon voyage aux États-Unis. Les jours où je n'écrivais pas, je me sentais très coupable. C'était formidable d'avoir cela pour me protéger de la langue anglaise, parce que je l'écrivais en français et je suis souvent très allergique aux choses que disent les Américains.

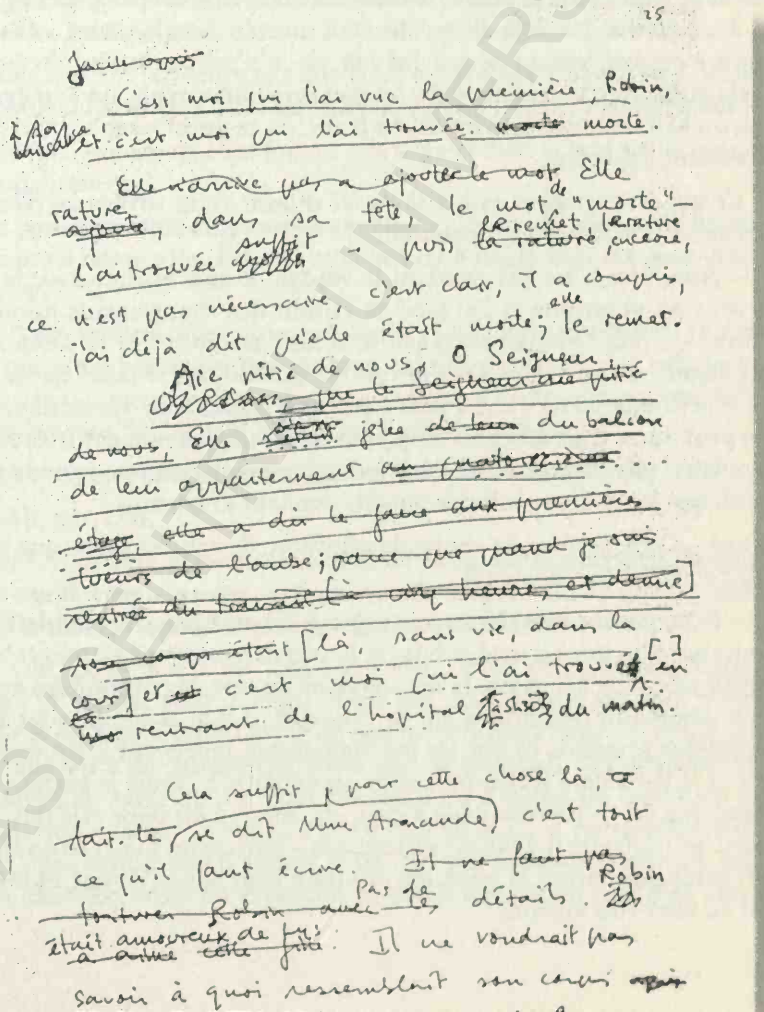
I.F. – Passons à l'autre passage, le manuscrit qui correspond à la deuxième page…

salue chacune des parturientes et lui demande comment ~~ça va~~ elle va, échange ~~de lui pour quelques instants~~, elle reconduit certaines; soit parce qu'elle a fait leur connaissance lors de leurs visites prénatales, soit qu'elle y a vu même qu'elle les a déjà accouchées ~~ici~~, ~~deux ans plus tôt, cinq ans plus tôt~~; elle est heureuse, ~~elle est~~ émue de sentir tous ces grands moites, tous ces cœurs battant d'écouter de recevoir cette atmosphère électrisée par l'espoir ~~et de la peur et l'excitation pure et simple~~: la terreur, l'espoir, l'amour, l'espoir.

C'est moi qui l'ai trouvée.

Faut-il le lui dire, ~~cela maintenant, aussi~~, si près du début de la lettre? Oui, se dit Mme Armande; ~~une information importante~~ qu'il n'en voudrait ~~c'est tellement tout à fait pas maladie, pas accident: suicide.~~ Je ne ~~de la garder pour la fin. Comme si~~ puis pas entrain d'écrire ~~écrivais~~ un roman à suspense. Non ~~il faut dire la chose, les faits essentiels~~ tout ~~de suite, tout en essayant de les~~ envelopper dans des phrases ~~le~~ susceptibles d'adoucir, même un tant soit peu, le choc. Il reste un fait essentiel à dire, ~~terrible, le plus terrible~~ ~~cette scène~~ [illegible]

N.H. – page 20 du livre et 24 du cahier. Tout ce qui est souligné dans le texte fait partie de la lettre à son fils. Faut-il le lui dire… cela maintenant aussi – on enlève – si près du début de la lettre. Oui, se dit madame Armande. C'est tellement important. Lys n'est pas morte, pas de maladie, pas d'accident, suicide. – j'enlève le mot suicide partout où il arrive ; il faut dire les faits essentiels, tout de suite, tout en essayant de les enrober dans des phrases susceptibles d'adoucir même un tant soit peu la chose. Il reste un fait essentiel à dire, à dire tout de suite, terrible, le plus terrible et puis le reste sera plus… facile après.



C'est ce dont moi j'ai besoin pour sortir le texte, donc je dis terrible, c'est terrible, c'est terrible, mais vous n'avez pas besoin de savoir que c'est terrible. Vous allez le savoir en le découvrant. L'adjectif terrible est redondant, superflu.

« C'est moi qui l'ai vue la première Robin » (c'est son fils) « et c'est moi qui l'ai trouvée morte ». Alors voyez, (c'est pour cela qu'Irène Fenoglio a choisi ce passage), j'écris « c'est moi qui l'ai trouvée », puis j'ajoute « morte », puis je l'enlève, puis je le rajoute. Donc je mets en scène le processus même de la rature. « Elle n'arrive pas à ajouter le mot, elle rature dans sa tête le mot de morte, l'ai trouvée suffit, puis le remet, le rature encore, ce n'est pas nécessaire, c'est clair, il a compris, j'ai déjà dit qu'elle était morte… elle le remet. » Oui, là on voit que c'est exactement ce que j'ai fait, et ce n'est pas le seul exemple. On fait cela aussi avec la ponctuation, on met un point virgule, on l'enlève, on le remet, on le transforme en virgule, en point, en re-point virgule ; tout cela est terriblement important.

I.F. – Ce qui est corrigé et raturé là l'a été durant votre voyage ou bien est-ce qu'il s'agit d'une réécriture postérieure ?

N.H. – Non, non, c'est fait pendant le voyage. Je suis rentrée avec le carnet dans cet état, et ensuite je l'ai tapé en faisant des changements minuscules, de l'ordre du point virgule et du point. Il faut savoir que je lis aussi le texte à voix haute, j'essaye de voir si le rythme fonctionne, si cela chante, si il y a des répétitions. Mais c'est à partir de cette phase-là de correction, l'autre phase peut durer trois fois plus longtemps et être apparemment trois fois plus insignifiante effectivement. La dactylographie me donne une version propre, d'abord, que je resalis ensuite, je pinaille pendant longtemps.

Question – Cette activité de choix, de sélection, de ratures est-ce que ce n'est pas de l'ordre de la réflexion ?

N.H. – Non, pas du tout. Non, parce que je ne suis pas en train de tenir un discours sur l'écriture quand je fais ça, je suis dedans. Au contraire, c'est cela le travail même de l'écriture. Je me souviens qu'une des hypothèses avancées dans le séminaire de Barthes sur la rature était que le premier jet relevait du processus primaire, ce que les psychanalystes appelaient le processus primaire, et le deuxième jet du processus secondaire, à savoir le surmoi qui dit redresse-moi ça, ça ne ressemble à rien, etc. Mais, c'est pour cela que parfois – si tant est que cette hypothèse soit valable – parfois on remet ce qu'il y avait avant, parce que parfois la première intuition était bonne en fait, et le surmoi aurait dû aller voir ailleurs.

Question – Cela se passe entre qui et qui ? Il y a peut-être d'autres instances ?

N.H. – Oui, il y a d'autres instances. Ce n'est pas aussi simple. Il y a un surmoi... J'ai un surmoi musical qui est très sympathique et à qui je fais complètement confiance. Si je lis un texte à voix haute et que le rythme me déplaît, c'est par instinct d'oreille que je le corrige ; ainsi *Les Variations Goldberg* est un livre qui est écrit presque complètement dans le même rythme. Je ne peux pas vous dire lequel, mais je savais exactement quand j'avais besoin d'un mot à deux syllabes, quand il me fallait un mot à une syllabe et j'étais prête à attendre quinze minutes que le mot à deux me vienne si c'était cela qu'il fallait, ou à fouiller les thesaurus, etc.

I.F. – Vous avez dit plusieurs fois que vous vous relisez à haute voix. Vous relisez toujours à haute voix ? De façon égale à haute voix et mentalement ?

N.H. – Je relis beaucoup, c'est tout ce que je peux dire. Je retravaille beaucoup, beaucoup, beaucoup.

I.F. – Je pensais plutôt au processus même, ... écrire la phrase, l'entendre... Donc la lire à haute voix. Est-ce que la lecture à haute voix est pour vous systématique ?

N.H. – C'est systématique, avant et après publication d'ailleurs. Je suis un auteur qui aime beaucoup lire. Autant, tant que cela n'a pas pris forme, je peux parler de quelque chose de sale, de honteux, etc. autant, une fois que c'est fini, au sens de il y a de la finition, j'aime bien le lire.

I.F. – Est-ce que vous repérez facilement le moment où c'est fini ?

N.H. – Ah, oui. Oui.

Question – Vous avez parlé de cette crise de paralysie et vous avez dit que tout de suite après vous avez déraciné en vous la théorie. Est-ce que ce déracinement de la théorie répond à quelque chose de cette découverte...

N.H. – Oui, pour moi, c'est tout-à-fait clair. C'est peut-être anecdotique... Pour moi la théorie était quelque chose qui était plaqué sur mes véritables aspirations, comme je crois l'avoir un peu montré dans l'exposé, et qui agissait comme une sorte de pansement, enfin qui me rassurait, qui m'apportait une fausse sérénité, parce qu'il y avait des réponses à toutes les questions que je me posais. Mais en fait, la maladie m'a dit : mais si, si, si, ces questions-là sont valables, elles continuent d'exister, il ne faut pas colmater toutes ces brèches avec des théories. Mais en revanche, je pense que c'était peut-être très bien

que je passe dix, quinze ans à acquérir une maîtrise de la langue française, de certains concepts, etc. que je me construise un peu comme adulte, avant de vraiment me coltiner à la fiction. Parce que je n'étais peut-être pas assez forte à vingt ans et j'avais peut-être trop de fragilité pour oser cette solitude-là.

I.F. – Dans *Nord perdu*, vous écrivez : « Le style, a dit quelqu'un, est un mariage d'amour entre un individu et sa langue ». Et puis, « mais peut-on épouser une langue adoptive ? »[13]. Dans *Dolce agonia*, vous donnez en quelque sorte une définition de l'amour, qui est « l'amour ne peut surgir que là où il y a faille, perte, manque, faiblesse, myopie »[14]. Si l'on conjoint ces deux propositions, on obtient que le style : le style serait quelque chose qui vient de l'écrivain mais qui lui échappe, qui peut être repéré par une tierce personne, le lecteur, et peut être analysé par le critique mais qui reste un mariage d'amour, c'est-à-dire le mystère d'une rencontre où se tisse quelque chose qui leur échappe.

N.H. – Oui. Mais en fait, je suis de moins en moins d'accord avec la citation de départ selon laquelle le style est un mariage d'amour entre un écrivain et sa langue parce que l'amour n'irait que dans un sens : la langue ne peut pas répondre à votre amour. Elle ne peut pas ressentir le manque, la faille, l'absence, le besoin de se tendre vers vous, etc. C'est l'auteur qui ressent toutes ces choses. Et éventuellement, vous pouvez vivre une grande histoire passionnelle avec la langue, mais cela reste une image assez bancale. Et puis peut-on épouser sa mère, déjà ? Non. Enfin, en principe, non. Donc, la langue adoptive ou la langue maternelle, ça rend tout de suite la métaphore… suspecte.

I.F. – Sur les langues, justement.… Vous êtes bilingue, vous en parlez…

N.H. – Fausse bilingue.

I.F. – Vous parlez souvent de « la navigation entre l'anglais et le français », vous le formulez ainsi dans *Nord perdu* ; vous remarquez que dans une langue étrangère, aucun lieu n'est jamais commun. Vous continuez en disant ceci : « les langues ne sont pas seulement des langues, ce sont aussi des *world views*, c'est-à-dire des façons de voir et de comprendre le monde. Il y a de l'intraduisible dedans, si vous avez plus d'une *world view*, vous n'en avez, d'une certaine façon, aucune »[15]. Alors, puisque vous avez deux langues au moins

[13] *Nord perdu*, Actes sud, 1999, p. 45.
[14] *Dolce agonia*, Actes sud, 2001, p. 145.
[15] *Nord perdu*, *op. cit.*, p. 51.

– et il y a *Limbes*, ce petit livre qui est écrit directement en deux langues – choisissez-vous la langue d'écriture en même temps que le livre ? Est-ce que l'idée du livre est là, dans *sa* langue déjà, ou bien y a-t-il idée du livre et ensuite le choix de la langue ? Et l'usage de telle langue est-il fonction du genre du livre ? Par exemple, dans les livres, vous avez très souvent des fictions que je qualifierai de polyphoniques, où il y a besoin d'une adaptation linguistique à chaque voix. Est-ce que cela se passe de la même façon entre les deux langues qu'avec un livre plus linéaire, où il y a moins d'individualité linguistique ?

N.H. – Cela fait beaucoup de questions à la fois. Pour répondre sur le choix de la langue, je crois que cela dépend tout simplement de l'histoire que je vais raconter, et que j'écris dans la langue que parlent mes personnages. Vous avez évoqué *Limbes* où je parle de Beckett. Lorsque Beckett a changé de langue, il a aussi cessé de parler du monde réaliste à peu près complètement. Il est entré à l'intérieur de l'univers du cerveau et il a quitté le monde des villes et des professions et des familles, tout ce qui nous détermine dans la vie réelle. Et j'ai été fascinée par cela. J'ai dit que c'est lorsque j'ai décidé que je croyais en l'amour que j'ai pu écrire des romans, cela veut dire que j'ai besoin de gens dans mes livres, j'ai besoin de gens que j'aime et qui parlent à travers moi, et en qui je crois, et qui sont très incarnés. Je ne peux pas avoir des voix désincarnées dans la tête. Je pourrais les accepter si elles venaient, mais elles ne viennent pas. Elles viennent toujours dans des corps qui sont dans des paysages que je reconnais ; je connais un certain nombre de paysages et certains sont francophones et d'autres anglophones. Il me semble que c'est aussi bête que ça.

Quant à la polyphonie, elle n'est pas déterminée par une langue ou l'autre. Il y a des romans polyphoniques dans les deux langues. *Dolce agonia* est polyphonique et écrit en anglais, alors que *La Virevolte*, également écrit en anglais, est très simple de structure (c'est le même univers social, aux États Unis, la côte Est, le milieu universitaire) ... Mais là aussi, je ne veux pas trop analyser, trop savoir moi-même. Je ne veux pas devenir trop consciente de ce processus.

I.F. – *Limbes* est un hommage à Beckett et est écrit directement en anglais et en français...

N.H. – Enfin, on ne peut pas écrire comme ça, avec les deux mains. Mais c'est un texte qui reflète une sorte de crise d'identité post-*Instruments des ténèbres* qui fut un succès de librairie. Si vous voulez, j'ai eu pour la première fois le sentiment que j'étais devenue un écrivain français, et cela m'a traumatisée, parce que je ne savais pas du tout si c'était ce que j'avais voulu. Et quelles en

étaient les implications ? Un écrivain français a un public français qui sait certaines choses et ne sait pas d'autres choses. Je pense que tous les écrivains de l'exil – en exil – se posent cette question-là. Beaucoup plus que les écrivains de souche, enracinés, écrivent là où ils sont nés. Qui sont mes personnages et qui sont mes lecteurs et qu'est-ce que les uns peuvent comprendre des autres ? Quel est exactement le rapport entre les uns et les autres ? C'est donc toute la question que j'explore dans *L'empreinte de l'ange*, où je montre un Paris étranger et rempli d'étrangers, qui tous perçoivent la ville à leur manière. Et je sollicite l'identification des lecteurs à des choses qui ne leur ressemblent pas. Enfin je pose la question, plutôt, continuellement : est-ce qu'on peut s'identifier à ce qui ne vous ressemble pas ? C'est vertigineux, si on y pense trop c'est très dangereux. Parce que si j'écris le mot, par exemple, rue de Seine, tout le monde, dans cette salle, a une vision très claire et simple de ce qu'est la rue de Seine. Mais si je mets la rue de Seine dans un livre qui va paraître à Calgary, ma ville natale, à l'ouest du Canada, cela aura des connotations complètement abracadabrantes de snobisme automatique : le sentiment prestigieux de Paris, etc... Si je mets le mot Marlène Dietrich, qui est dans les premières pages de *L'empreinte de l'ange*, est-ce que je peux supposer que mes lecteurs la connaissent ? Et si ils sont jeunes, est-ce qu'ils connaissent Marlène Dietrich encore, s'ils ont dix-huit ans, s'ils sont au lycée ? C'est une question épouvantable, mais c'est une question. Et Beckett, précisément, s'était posé cette question. Il a décidé qu'il n'allait mettre dans ses livres aucune référence au monde. Il avait, dans la première version de *En attendant Godot* (j'ai lu ça quelque part), une allusion à Staline ; il l'a enlevée, et s'est dit : ce texte-là va durer au-delà de tout souvenir de Staline. Et il avait probablement raison d'avoir une telle certitude de son importance. Mais pour ceux d'entre nous qui sommes moins sûrs...

I.F. – Je reviens à ce que vous disiez de la façon dont vous avez abordé la littérature, dont on vous l'a enseignée au départ. Dans cet enseignement-là vous avez lu des œuvres dont vous ne connaissiez pas le contexte, et pourtant, elles « vous ont dit quelque chose ». Shakespeare, par exemple, qu'en saviez-vous à ce moment-là ? Est-ce que l'universel de ce qui reste de l'écriture et de la littérature passe forcément par une absence au monde ?

N.H. -. C'est une question très intéressante. Il y a plusieurs types d'universel. Il y a ce qui est simplement le fait de creuser et de dire jusqu'au bout quelque chose de très, très particulier, de spécifique, de local. Mais moi, je ne suis mariée à aucune réalité de cette manière-là. Il n'y a aucune identité à laquelle je

colle comme ça et que je pourrai explorer comme Tony Morisson explore les Noirs à l'époque post-esclavage aux États-Unis, ou John McGaherney tel coin de l'Irlande.

I.F. – C'est justement la question : par où passe l'universel, par où passe ce qui reste à travers les siècles ? Je reviens à *Limbes*, est-ce qu'il s'est agi pour vous d'une traduction simultanée ou bien différée ?

N.H. – C'est toujours une bonne idée, quand on est vraiment coincé, en souffrance (comme une lettre en souffrance), de dire ce qui ne va pas, mais de le dire avec le plus de violence possible. Ce n'est jamais intéressant de relire plus tard juste les gémissements, « j'arrive pas », « je suis nulle », etc... Je me suis donné une sorte de feu vert de détresse, je me suis dit je vais vraiment essayer de le dire sans censure, sans surmoi linguistique. Donc, je suis passée d'une langue à l'autre dans le texte. Voilà la réponse. Le texte originel est un mic-mac innommable, ce n'est pas compréhensible pour des gens qui ne sont pas bilingues. Et ensuite, mon but était d'écrire quelque chose d'intraduisible, comme Beckett avait dit « innommable ». Moi, je voulais écrire l'« intraduisible ». Et évidemment, la première chose ensuite, puisque je suis très attachée à la transgression des tabous, je me suis mise à le traduire dans les deux directions. Et donc, ça a donné ces deux petits textes, mais je n'avais pas du tout l'intention de les publier, en fait, au départ. C'est parce qu'Hubert Nyssen m'a demandé quelque chose.

I.F. – L'expérience de ce livre tout à fait intéressante. Je me suis amusée à lire dans les deux langues et je voyais que parfois il y a, par exemple, cinq mots très détachés, des sortes de phrases nominales d'un côté, en français, mais il n'y en a que quatre en anglais. J'y ai vu une façon de jouer sur les deux systèmes de langue. Ce travail d'écriture est intéressant du point de vue linguistique.

N.H. – Oui, il y a des passages qui sont originellement en français, d'autres en anglais. Notamment tous les clichés, parce que j'ai décidé de me donner à cœur joie dans une sorte de récitation de chapelets de clichés et de citations. Vous savez, on a tous un peu une « tête-poubelle » où traînent des vieux souvenirs de lecture, de poésies, de choses apprises par cœur. Cela me vient bien sûr en anglais. Ce sont des résurgences, des réminiscences de l'enfance. Il fallait que je trouve des clichés correspondants en français.

I.F. – Je voudrais revenir sur l'image de l'auteur que vous donnez ici et là. Dans *Dire et interdire*, vous dites que les deux grands seuls innommables sont Dieu et la jouissance. Que seule la jouissance a donné des preuves de son

existence. Dans *Dolce agonia*, donc à l'autre bord de votre trajectoire, c'est l'écrivain-Dieu, ou le narrateur-Dieu plutôt, qui prouve son existence en écrivant, en sorte d'avant-texte, chaque chapitre. Il écrit le destin des personnages. Est-ce que « Dieu » ne prouverait son existence qu'incarné dans la langue par l'écriture ? Est-ce qu'il s'agit d'un Dieu jouissance narrateur, mis en scène par un écrivain, un auteur suprême, qui quand même maîtriserait et le dit et le dire ; mais... sans le maîtriser non plus. Elle est à la fois fascinante et étrange, l'image du narrateur qui est donnée dans *Dolce agonia*.

N.H. – Pour la première phrase, vraiment elle me fait un peu rougir maintenant. Est-ce qu'il y a seulement deux choses indicibles, je pense maintenant qu'il y a beaucoup, beaucoup de choses indicibles. J'essaye de ne pas être facétieuse par rapport à cette époque, mais c'est le type de phrase que je ne peux plus produire, donc c'est un très bon exemple. C'est un peu du mimétisme lacanien, ou sous-lacanien. Mais en revanche, comme *Dolce agonia* est encore proche, je peux me remettre dans la peau de celle qui l'a écrit. Vous parlez des raisons de ce choix. Effectivement vous le dites bien : Dieu ne peut exister que réifié, enfin incarné dans le langage. Là aussi Rilke disait à quelqu'un qui l'interrogeait sur sa croyance qu'il ne comprenait pas que les gens puissent simplement croire en quelque chose qui leur avait été donné, enseigné, transmis comme une évidence. Dieu, il fallait le créer à chaque instant. Il ne pouvait croire, en fait, qu'en quelque chose qu'on aurait cherché et trouvé pour soi-même, quitte à l'avoir perdu et le rechercher à nouveau et ainsi de suite. Cela m'a beaucoup plu comme image du sacré, parce que j'ai beau être mécréante, je valorise aussi du sacré quelque part. Dieu artiste, oui : c'était le seul qui pouvait savoir tous les tenants et aboutissants de toutes ces vies à la fois et garder une certaine distance comique

I.F. – Je pense aux *Ébauches* de Zola, avant-textes préparatoires des romans, non destinées à la publication. Dans ce que j'appelle des avant-chapitres, écrits par Dieu dans *Dolce agonia*, on a un peu la même chose : « je vais lui faire faire telle ou telle chose », « je vais le faire mourir », etc... C'est intéressant : c'est comme la préparation du roman. Seulement, chez vous, cela est complètement intégré dans l'écriture du roman ; ce n'est pas à côté, cela fait partie du roman. Vous *intégrez la genèse du chapitre au chapitre*, cela constitue une structure particulière dans la conception du roman.

Il y a ce passage où est décrit le romancier :

> « Les gens n'imaginent pas la quantité infernale de *travail* que demande l'écriture d'un roman, se dit Hal tout en vidant sa troisième flûte de champagne et en s'en

> servant une quatrième. Ils croient qu'on couche simplement sur le papier des choses qu'on a vécues, et *basta*. Alors que c'est du *boulot*, les mecs ! C'est comme construire une putain de *pyramide* ! Le champagne dans son cerveau s'empare de cette image et décide de s'amuser avec. Je suis l'esclave nègre, se dit-il, pieds nus, dos nu, traînant des blocs de pierre sur de vastes étendues de sable brûlant. Je suis le corps momifié du pharaon, enfoui dans le creux sacré de la pierre pour que son âme puisse voyager au royaume de la vie éternelle. Je suis l'architecte et le contremaître qui supervisent les travaux, le trésor et la sueur, la nourriture et le soleil lancinant, le désert et le mystère. Hum ! c'est pas mal, ça, se dit-il, sentant le souffle divin de l'inspiration lui gonfler la poitrine. Peut-être pourrai-je le glisser dans un chapitre quelque part... »[16].

L'image de l'écrivain a, dans ce cas, trois facettes : le manœuvre qui transporte les pierres que sont les mots, l'âme, l'esprit qui traverse les siècles qui transmet la substantifique moelle dans l'écriture – et l'architecte, constructeur de l'histoire. Dans cette représentation – qui est la mienne – la langue n'interviendrait que partiellement sous forme d'objet.

N.H. – Non, ce n'est pas ça. C'est peut-être la ponctuation qui vous a induite en erreur, mais ce ne sont pas ces trois choses. L'esclave, le pharaon, l'architecte et le contremaître, ce sont les trois premières choses. Mais ensuite la liste continue. « Je suis le trésor et la sueur. Je suis la nourriture. Je suis le soleil lancinant. Je suis le désert. Je suis le mystère ». Le « je suis » est implicite, en répétition, là, tout au long. Donc, je ne sais pas si vous trouverez des équivalents symboliques de toute la liste mais en tout cas, j'essayais de dire que l'écrivain doit être absolument tout, qu'il est tous les éléments et le contexte qui les contient et l'ambiance que cela crée. Il faut qu'il insuffle de la vie à tout ça à la fois.

Question – Qu'est-ce qui déclenche l'usage sacré des mots et qu'est-ce qui l'empêche ?

N.H.– Je crois que c'est typiquement une question à laquelle je ne peux pas répondre. Mais quant à l'usage des mots du quotidien dans les textes, il est certain que c'est une de mes ambitions. Dans la peinture hollandaise du XVII[e] siècle, si on montre une femme en train d'épouiller son enfant, on ennoblit ce geste, n'est-ce pas ? On peut montrer toute la tendresse dont ce geste est empreint. Mais ce n'est pas la même chose d'épouiller un enfant et peindre

[16] Nancy Huston, *Dolce agonia*, Actes sud/Lemeac, 2001, pp. 401-402.

l'épouillage d'un enfant. J'ai aussi un certain sentiment de revanche sur les heures perdues par les femmes ou passées, parfois complètement gâchées, à faire des tâches ménagères. Je trouve cela passionnant de pouvoir écrire un passage sur le repassage et de le transformer presque en sacrement religieux.

Question – Je m'interrogeais sur l'émergence d'une langue autre dans un récit. Je pense tout particulièrement à *L'empreinte de l'ange*, il y a deux moments : le moment où Raphaël lui permet de dire « tu », et alors elle dit : « tu, tu, tu » ; et un autre moment où elle rencontre Andras et là, elle lui dit un mot nouveau, en fait, un mot nouveau pour elle.

N.H. – Oui, c'est le sujet même du livre. C'est un peu un livre sur Babel, et sur la différence des langues comme un symbole de notre difficulté à nous comprendre et à nous mettre à la place les uns des autres, et à être ensemble. Donc, le livre est bourré de malentendus ; un autre exemple, c'est l'aviateur américain dont l'avion s'est écrasée près de la ferme de Saffie, pendant la seconde guerre, quand elle est petite... Il s'est écrasé sur une grange qui a brûlé, il est carbonisé, il est aux trois quarts mort : elle sort le matin danser, sautiller autour de la grange et il lui tend une main, il dit « water », et elle pense qu'il lui jette un sort, elle est complètement horrifiée, elle prend ses jambes à son cou et détale, elle est folle de peur. Et ça aussi, c'est un peu la même chose : on n'arrive pas à savoir ce qu'on est en train de se dire.

Dans ce livre-là la question de la langue et de la communication est un des grands thèmes, ce n'est pas nécessairement le thème de tous mes livres. Mais j'ai eu un immense plaisir à écrire du mauvais français. Justement, je vous disais tout à l'heure, je l'ai écrit après ma « reconnaissance » comme écrivain français ; donc, je me suis dit, je vais montrer qu'on peut faire des fautes de français et quand même être quelqu'un de bien. Saffie et Andras et d'autres font des fautes grosses comme des maisons et mes correctrices à Actes Sud me téléphonent : vous êtes sûre que vous voulez laisser ça ? Mais oui, c'est ça. J'avais interrogé mes amis hongrois et allemands sur les fautes qu'on fait en apprenant le français, parce que ce ne sont pas les mêmes selon la langue d'où l'on vient ; je tenais beaucoup à ces fautes.

Question – En ce qui concerne les clichés, est-ce que cela se passe de la même manière en français et en anglais ? Lorsqu'on apprend une langue, on essaye d'abord de coller aux clichés de la langue...

N.H. – On en est beaucoup plus conscient dans la langue apprise. Dans la langue maternelle, les clichés nous échappent souvent. Irène Fenoglio a cité cette

phrase de *Limbes/limbo* qui dit : dans la langue étrangère, aucun lieu n'est commun, c'est-à-dire, il n'y a pas de lieu commun, justement ; ce que vous prenez pour des lieux communs, moi je l'entends, je le sens.

Question – Je suis très impressionnée par la façon dont vous avez touché ces cahiers et ce que vous avez dit de votre voyage aux États Unis, cette intimité avec l'objet. Est-ce que vous écrivez toujours sur des cahiers ? Est-ce que vous vous laissez aller à écrire sur des feuilles volantes ? Quel est votre rapport au papier ?

N.H. – J'écris sur des feuilles volantes, sur l'écran de l'ordinateur, mais pas toujours, ça dépend. Et ça dépend vraiment des livres. *L'empreinte de l'ange*, je l'ai écrit dans un cahier à spirales, petit, à toute vitesse, à la main : à avoir une bosse sur les doigts. Ensuite je l'ai retourné et j'écrivais en sens inverse, donc tout était complètement rempli. Alors que d'autres livres je les écris complètement à l'ordinateur. *Variations Goldberg*, je l'ai écrit sur du papier doré, jaune...

Question – Est ce que cela a toujours un rapport avec le sujet du livre ?

N.H. – Non, ça a un rapport avec ma superstition. John Le Carré, dans une interview de *Télérama*, cette semaine dit : « C'est un peu comme être dans une maison et attendre la visite des fantômes. Il y a des fois, on leur laisse toutes sortes de choses à manger, on fait des bruits pour les encourager à venir et puis ils ne viennent pas ». C'est ça. C'est un peu la nourriture que je laisse pour les fantômes, c'est pour créer des conditions propices ; ça a l'air puéril, mais il n'y a rien de puéril du moment que ça marche.

Question – Est-ce que la présence des photographies dans *Visages de l'aube* a joué un rôle dans votre écriture ?

N.H. – Oui. Mais je ne pouvais pas emporter toutes les photos dans ma valise, Donc, j'ai pris une photo, qui n'était pas de Valérie Winckler, étrangement, mais qui était une autre photo d'une mère qui serre contre elle son bébé complètement couvert de glaires, enfin... qui vient de quitter son corps ; c'était à la fois repoussant, sublime, enfin toute l'émotion de cet instant. J'avais ça sous les yeux pour le premier jet. Ensuite, je suis rentrée à Paris. J'ai tapé, et je me suis entourée des photos de Valérie. Dans mon bureau, je les ai placées partout, sur les murs, sur les étagères, sur le sol, etc, pour vraiment les connaître et les voir comme des individus. J'associais chacun d'eux à un des bébés qui étaient nés dans mon histoire, je leur donnais des noms, etc., je les investissais

vraiment. Et au bout d'un moment, au bout de quelques semaines de travail comme ça, j'ai commencé à les voir comme des petits juges, très sévères, très graves, qui nous regardaient, nous, les adultes, et nous condamnaient pour notre façon de foutre en l'air le monde et leur vie. À ce moment-là, le sens de la prière « aie pitié de nous », a commencé à s'adresser aux enfants, comme si on demandait pardon aux enfants.

I.F. – Finalement, vous parlez beaucoup de l'écriture.

N.H .– Là, dans ce texte ?

I.F. – Dans ce texte et dans d'autres romans.

N.H. – Oui, trop… sûrement.

I.F. – C'est, en tout cas, un des thèmes très présents

N.H. – Mais toutes les formes artistiques en fait, n'est-ce pas. Il y a des peintres, des danseuses, des écrivains, des acteurs. Parce que c'est comme une métaphore pour notre tentative à nous tous de donner sens à la vie. L'artiste est comme un modèle réduit de l'espèce humaine, avec ses tentatives, ses bricolages, ses malheurs, ses cheveux arrachés, et ses moments d'exaltation.

I.F. – Et quelle est la particularité de l'écriture par rapport aux autres arts ?

N.H. – Comme l'a dit Rilke aussi, je m'excuse de le citer si souvent, la particularité de l'écriture, c'est évidemment de se servir de cette matière banale et quotidienne dans laquelle on commande aussi un repas au restaurant, on règle ses impôts… Rilke enviait Rodin qui pouvait prendre sa masse d'argile et la poser là et tourner le dos et aller vivre sa vie avec le langage, alors que nous traînons avec nous en permanence notre matière et nous la galvaudons à tout instant. Et donc, c'est aussi pour ça qu'il faut entourer l'écriture d'un tel rituel qui peut paraître un peu bête, pour marquer le moment où on sort de l'usage quotidien et on entre dans l'usage sacré, pour employer un grand mot, où on essaye de faire en sorte que chaque mot pèse de son poids complètement et qu'il n'y en ait ni trop ni trop peu.

ÉCRITURE ET GRIFFONNAGE

Bernard PINGAUD

Griffonner

« Alors tu griffonnes ? Question absurde, puisqu'il est précisément en train de griffonner. Nous devrions plutôt nous taire et nous réjouir. Rien de plus innocent, de moins subversif que cette activité. D'autres tricotent, font des mots croisés ou résolvent des problèmes de robinet, lui griffonne. Mais est-ce bien la même chose ? Voilà la vraie question qui nous préoccupe. Au début, elle ne se posait guère. À nous voir réunis tous ensemble autour de la table, qui aurait pu imaginer qu'un traître se cachait dans la famille ? Il occupait peu de place, ne faisait pas de bruit. Patiemment, sur un simple cahier de brouillons, il alignait ses phrases. Parfois hésitait sur un mot, parfois revenait en arrière, rayait une ligne ou tout un paragraphe, parfois levait la tête. Si nous avions été plus attentifs, l'œil vide qu'il fixait alors droit devant lui aurait dû déjà nous inquiéter. Que regardait-il que nous ne pouvions pas voir ? Mais ces moments de distraction duraient peu. Vite, il retournait à sa tâche. On ne voyait plus que le crâne penché, la main qui avançait régulièrement sur la page, avant de s'arrêter à nouveau, sans raison apparente. J'aimais bien, je l'avoue, notre griffonneur. Je lui savais gré de sa modestie, de sa discrétion. Je n'avais nullement le sentiment qu'il cherchât à se distinguer. Bien au contraire. Il était là, parmi nous, mêlé à nous, aussi étroitement qu'on peut l'être. Et quoique griffonner me parût, à moi comme aux autres, une occupation étrange, ou pour reprendre l'expression du père, « aussi sotte que grenue » j'y trouvais une sorte de réconfort, d'encouragement. J'étais heureux de sa présence. Que dis-je, heureux ? Je crois bien que je l'enviais ».

Ce passage est extrait du premier texte de *Adieu Kafka*[1], intitulé « Le fatras habituel ». Le griffonneur dont il est ici question n'est autre que le narrateur

[1] *Adieu Kafka*, Gallimard, 1989, pp. 75-76.

lui-même, on s'en apercevra à la fin. L'histoire est inspirée, en partie, de la situation de Kafka enfant qui, effectivement, écrivait sur des cahiers, le soir, au milieu du cercle de famille. Dans la suite du texte, nous apprenons que, quand sa famille lui dit : « tu griffonnes ? », le narrateur répond : « non, j'écris ». Et la famille s'interroge sur le sens de cette mystérieuse distinction. Un peu plus tard, il ne résiste pas au plaisir de montrer une page qu'il a écrite. À ce moment-là, l'oncle prend le texte, lit la page qui raconte un déjeuner de famille, et repose le cahier en disant : « le fatras habituel ».

Kafka ne parlait évidemment pas de « griffonnage ». L'expression vient de ma famille. J'avais une vieille tante que j'allais voir de temps en temps à Besançon et qui, me voyant écrire sur un papier, disait : « Alors, tu es encore en train de griffonner ». Le mot n'était pas en soi péjoratif. Il se trouve que mon grand-père, que je n'ai pas connu, et mon oncle écrivaient ; ils écrivaient des livres d'histoire, ou des articles historiques. On disait aussi qu'ils *griffonnaient*. Le griffonneur est donc une sorte de personnage mythique propre à la famille Pingaud, sur lequel j'ai beaucoup rêvassé. Le mot même est intéressant par sa sonorité qui évoque à la fois la « griffe » agressive de l'animal et la « patte » caractéristique d'un artiste. Mais la définition du Robert n'est pas très rassurante : « personne qui écrit mal », ou au figuré : « mauvais écrivain ».

Voici le premier « griffonnage » correspondant à ce passage d'où je fais partir ma réflexion.

Auch 11/12/80

"Alors, tu griffonnes ?" Question absurde, puisque il est précisément en train de griffonner. Nous devrions plutôt nous taire et nous rejoindre. Rien de plus inusuel, de moins admissible que cette activité. D'autre part, tout de même en violant des prohibitions, des interdits. Oui, griffonner. Mais est-ce bien le moment choisi ? Voilà la vraie question que nous philosophe.

Audibet. Il ~~écrivait~~ griffonnait (A mon avis) vaincu, très conscient soudain de tout ~~l'absurde~~, qu'aurait pu soupçonner qu'on écrivait ou dessinait dans la famille ? Il reculait pas de place. Il parlait pas de bruit. Particulièrement, ~~aucun~~ suscité par un simple objet de brouillon. ~~Il était à l'intérieur~~ Il était à l'intérieur ne plus reconnaître qu'on écoute, il déjeunait en plusieurs. Parfois lisait pas un mot, parfois arrivait au dernier, voyait nous lire ~~il~~ mot par paragraphe, parfois lisait la fin. Il nous qu'on était plus attentifs. Il était devant qu'il finissait de lire alors, devait devant lui, dans la vidée aurait dû déjà nous inquiéter. Que regardait-il que nous ne pouvions pas voir ? Mais ce mouvement de distraction durait pas. Vite il ~~ne~~ regrettait à la tâche ~~impie~~, ce ne voyait plus que la veine proche, la main qui avançait ~~ne~~ précipitamment ~~ne~~ pour ~~ne~~ rattraper, vite, avant de l'avoir à nouveau, sous nos yeux apparents. Il ajouta, lisa - je l'avoue, nous griffonnons. Il lui arrivait par la suite de la modestie, de se gratter, de diriger. Il ajouta, plus, alors, Disons que le dessin paraît : il nullement le sentiment qu'il cherchait à nous lire une pièce ou prise - Il écrit là, peut-être, avec nous, avons strictement qui a pour titre. Et légèrement quelques griffonnons ne paraît ainsi comme nous entre une occupation étrange, on peut reprendre l'expression de Jack "nous nous qui jouons", lui-même ~~ne~~ soupçonnait, j'y lis un vrai plaisir une sorte de vice fort, d'engouement. Il était Parce qu'elle faisait une peinture, alors, aussi Que dis-je, heureux ? Ici ~~ne~~ sur la table, ~~ne~~ ~~ne~~ ~~ne~~

Bricoler

Je ne suis pas certain qu'il soit très bon quand on écrit de trop s'interroger sur le sens de son travail. Cela peut devenir paralysant. Mais quand on a commencé, il est difficile de revenir en arrière. Il faut, au contraire, essayer d'intégrer la théorie à la pratique. Je suis donc parti de ce mythe familial pour élaborer peu à peu, par tâtonnements successifs, une petite théorie personnelle qui n'a rien de scientifique. J'ai « bricolé », comme dit Levi-Strauss, le bricoleur étant celui pour qui ce qui tombe sous la main « peut toujours servir ». Au hasard des rencontres je me suis servi de philosophes comme Sartre, Merleau-Ponty ou Jankélévitch, de plasticiens comme Duchamp, de psychanalystes comme Winnicott, ou de narratologues comme Gérard Genette. Cette petite théorie, qui s'appuie sur des idées piquées ici ou là, me sert à y voir un peu plus clair dans ma propre activité. C'est de cela que je voudrais parler en interrogeant l'opposition entre griffonnage et écriture.

Qu'est-ce que la littérature ? me suis-je d'abord demandé, en suivant un exemple illustre. Ou plus exactement, ce qui n'était pas le propos principal de Sartre : qu'est-ce que le langage littéraire ? En quoi le langage littéraire se distingue-t-il de celui que j'emploie tous les jours ? J'ai été amené à m'interroger là-dessus quand j'ai dirigé un numéro spécial de la revue *L'Arc* sur Duchamp. Au départ, je ne connaissais rien à Duchamp. C'est en réfléchissant sur le *ready-made* que j'ai commencé à « bricoler »[2]. Comme chacun sait, le *ready made* est un objet pris dans la réalité la plus quotidienne et que l'artiste décide, de façon totalement arbitraire, d'élever au rang d'œuvre d'art. Je ne crois pas que Duchamp était conscient de la signification profonde de ce geste. Il s'agissait essentiellement pour lui d'une provocation face à l'idée traditionnelle de l'art. Mais que veut-on dire quand on définit l'œuvre d'art comme le résultat d'un simple décret de l'artiste ? Ou, plus précisément, qu'est-ce qui permet l'invisible transformation de l'objet ? C'est le fait de l'*exposer* et de suspendre ainsi provisoirement sa fonction. Je me souviens d'avoir vu un jour au Musée d'art moderne une chaise posée devant un mur. Une note précisait que cette chaise faisait partie de l'exposition en cours ; sans elle, un visiteur fatigué aurait pu être tenté de s'asseoir dessus. Ce qui caractérise le *ready made* est

[2] Chacun des numéros de *L'Arc* était consacré à une figure, philosophique ou artistique. Le texte sur le *ready-made* est publié dans *Les anneaux du manège*, Gallimard, Folio Essais, 1992.

justement son caractère réversible : sorte de battement, d'ambiguïté perpétuelle imprimée à un objet qui, exposé, devient une œuvre d'art, mais qui peut immédiatement retrouver son statut d'objet courant, sa fonction habituelle. À la même époque, j'ai lu un livre curieux, *Textes* de Jacques Hermann. Ce livre était composé de fragments pris un peu partout : annuaire de téléphone, carte d'identité, cours de géographie, prospectus... Et l'idée était de dire : si j'extrais ce fragment de son contexte, autrement dit si je l' « expose », il devient quelque chose de littéraire. Comme si, au fond, tout texte littéraire n'était qu'une sorte de citation. Le langage littéraire ne se distinguant en rien du langage tout court, serait littéraire ce que la personne qui écrit décide d'appeler littéraire. Il faut tout de même aller plus loin.

Qu'est-ce qui caractérise l'*œuvre*, pour employer un mot qui n'est plus très en faveur aujourd'hui ? Ce n'est pas seulement l' « exposition » de la langue. C'est que, par le biais de cette exposition, la langue se referme (ou nous donne le sentiment de se refermer) sur elle-même, par opposition au langage quotidien qui, lui, reste toujours ouvert à de nouveaux développements. L'œuvre a deux caractéristiques fondamentales : elle constitue un ensemble fixe, on ne peut pas y ajouter ou en retrancher un seul mot. Et cet ensemble est clos. Prenez un roman, vous pouvez avoir envie d'explications complémentaires sur le comportement d'un personnage, vous pouvez les rêver, mais l'auteur ne vous les donnera pas, d'abord parce qu'il n'est plus là pour vous répondre, mais aussi parce qu'il a décidé en tant qu'auteur que son discours se limiterait à l'ensemble de pages qui est là, devant vous, et qui forme un tout. Comme si, écrivant ce livre, il avait épuisé la totalité du langage. Si l'on suit jusqu'au bout ce raisonnement, on est amené à penser qu'il n'y a pas de littérature en dehors de la publication. Beaucoup de gens écrivent des livres, les achèvent et les inscrivent dans une « totalité », cette notion est présente même pour un écrivain amateur. Mais on ne la perçoit vraiment que quand elle se concrétise dans un livre publié : l'« achevé d'imprimer » est, en quelque sorte, la garantie du tout. Dans *La nausée*, Roquentin, réfléchissant à la notion d'aventure, découvre finalement que « pour que l'événement le plus simple devienne une aventure, il suffit qu'on se mette à le raconter ». Je dirais un peu de la même manière : pour qu'une suite de mots devienne de la littérature, il faut et il suffit d'en faire, par l' « exposition » que représente la publication, un tout.

Il y a toutefois une différence essentielle entre le *ready made* et le texte littéraire. Je peux reprendre la chaise du musée, et m'asseoir dessus. Le roman ne peut pas revenir sur sa propre exposition. L'œuvre demeure comme un

objet livré au public et détaché de son auteur qui disparaît devant lui. La littérature se réduirait-elle alors à ce coup de force suivi d'un inévitable abandon ? Là encore, les choses ne sont pas si simples.

Écrire

Pourquoi est-ce que cette petite théorie n'est qu'à moitié satisfaisante ? Parce que la vision de l'œuvre comme objet, comme un tout fermé sur lui-même est une vision de lecteur. « C'est toujours à partir du tout que le lecteur comprend chaque phrase, chaque cadence du récit, chaque suspension des événements », écrit Merleau-ponty. Lorsqu'on se place du point de vue de l'auteur, celui qui fabrique l'œuvre, la perspective apparaît quelque peu différente. J'écris un roman. J'espère qu'il formera un tout. Mais ce tout n'existe pas encore, c'est un futur qui se situe quelque part à l'horizon du travail. Le présent de l'écrivain est fait de tâtonnements permanents. Valéry refusait de faire sortir la marquise à cinq heures. Il avait raison : pourquoi cinq plutôt que six ? C'est ce que Genette a justement nommé l' « arbitraire du récit ». Arbitraire auquel on n'échappe vraiment qu'en reconsidérant le roman à partir de sa fin[3]. Certains romanciers font des plans précis, pour se prémunir contre tout risque ; d'autres affirment se lancer à l'aventure. Je dirais personnellement qu'on a toujours au moins une petite idée du but vers lequel on se dirige. Mais ce qui manque, et qui est le principal, c'est le chemin lui-même ; le résultat est qu'on aboutit rarement où l'on pensait aller.

L'idée du « tout » est donc essentiellement une idée de contemplateur, de spectateur de l'œuvre. Mais l'auteur doit aussi s'en accommoder, j'y reviendrai dans un instant. Vladimir Jankélévitch distingue, dans *L'irréversible et la nostalgie*[4], l'irréversible et l'irrévocable. J'ai longuement médité sur cette distinction pour voir comment elle pouvait s'appliquer au récit[5].

L'irréversible, c'est la situation de l'auteur. Le temps considéré du point de vue de l'irréversibilité, c'est ce que Jankélévitch appelle l'« obligation du sens unique » : on va vers. L'irrévocable indique que si l'on se retourne vers le passé, on ne peut plus rien y changer. Au fond, l'auteur serait plutôt dans l'ir-

[3] Cf. dans *Figures II*, Le Seuil, 1969, l'article intitulé « Vraisemblance et motivation ».

[4] Flammarion, 1974.

[5] Cf. dans *Les anneaux du manège. Écriture et littérature,* « Irréversible, irrévocable : le récit », Gallimard, 1965.

réversible. Le lecteur, lui, se trouve plutôt devant l'irrévocable en ce sens que si son plaisir consiste à ne pas savoir *encore* ce qui va arriver, il sait en même temps que la chose est *déjà* arrivée.

Je m'approche ainsi du thème de réflexion que je me suis proposé : *Écriture et griffonnage*. Parlons d'abord du brouillon. Je dois préciser que, pendant très longtemps, j'ai écrit avec un stylo sur des petits cahiers de brouillon de 96 pages.

À l'époque, après avoir écrit cinq ou six pages, je les mettais au net en les recopiant à la main. À partir d'un certain moment, je suis passé directement à la dactylographie. Je tapais mes textes moi-même. À l'égard du « brouillon », de ce qu'on appelle le brouillon, le premier jet disons, mon attitude est une attitude de prudence : le texte n'est pas encore définitif, et en même temps, puisque c'est du brouillon, il ne me compromet pas. Je ne suis pas trop engagé par un brouillon. Je pense que je le fixerai ensuite. C'est déjà assez satisfaisant d'avoir fait ça, et ce n'est pas dangereux, je sais que les problèmes viendront après quand je me relirai. Il y a donc une très forte tentation d'en rester là.

Il m'est arrivé très souvent de prendre des notes, d'imaginer des scènes, des répliques, des choses qui devaient figurer… et puis de me dire : aujourd'hui, je ne vais pas plus loin. Comme ça, rien n'est encore décidé. Là, on est en plein griffonnage.

Le griffonnage deviendra de l'écriture si je décide que le texte est définitif, mais pour l'instant, je ne me prononce pas. Flaubert parle quelque part de la « désillusion des pages recopiées ». Il écrivait laborieusement vingt-cinq lignes de *Madame Bovary* dans la journée, si tout allait bien. Puis il recopiait, et le lendemain en relisant ce qu'il avait écrit, il était déçu. Cette désillusion quotidienne est banale, elle ne remet pas fondamentalement en cause le travail accompli. Elle invite seulement à le reprendre, dans le pire des cas à recommencer à zéro. Il y a plus grave : c'est que le même texte – et là, on retombe dans l'ambiguïté du *Ready made* – peut m'apparaître tantôt comme de l'écriture, tantôt comme du griffonnage. Quand je dis écriture, je veux dire un texte ferme que je peux assumer, qui est susceptible de figurer dans l'ouvrage futur, précisément parce qu'il le préfigure. Dans le cas du griffonnage, non, nous sommes en deçà. Et ce qui me trouble, depuis très longtemps – j'en ai beaucoup parlé dans ce petit livre *Écrire jour et nuit*[6], qui est en fait tiré de notes

[6] Gallimard, 2000.

pour quelques-uns qui furent beaucoup, ~~quelques-uns~~ d'années. On ne peut pas effacer d'un coup

– Je ne vois pas ça, dit Luc

Puis elle ajouta ~~sur un ton~~ d'un ton désabusé.

– De toutes façons, tu as toujours raison.

Rien ne m'agace + que cette phrase que j'ai entendue souvent. Ce vieux + la voix de Pierre s'enfuit vers l'éclaircie vide des arbres. Des images remontent à nouveau dans ma tête que je peux effacer par l'imaginaire. Je revois P petit enfoncé ses mains et courant sur la pelouse pour livrer. Je revois la jeune femme [illegible] de se frotter l'oreille droite du bleu à main quelque chose l'embarrasse, qui cherche un mot ou une idée. Je revois un jour où je parlais devant la fenêtre du salon, la vitre effacée contre la vitre, immobile et fixant je ne sais quoi d'un regard inquiet, je la revois sur le lit d'hôpital dormant, le visage parfaitement apaisé, toute douleur disparue, le visage – ~~j'oublie chaque heure, mais~~ le mot ~~me~~ ne m'est pas venu de cire, mais fine et ~~parfaite~~ ~~comme~~, mais ce jour-là

Je revois malade
Ses mains qui cherchent
Quand il essayait
Mais rien ne disait
Quand il [illegible]
Vous le faites

20/10

Épilogue Certains lecteurs, sont peut-être en vie de savoir...

1° Cécile a trouvé un compagnon. Bobo fil à tondre. Drôle et volontiers [illegible] agité, mais tient sa place à l'école. Elle a changé et plonge dans les tropiques d'P. Illisible. Le soir, tel dimanche ferme les accepte les 2 chambres du rez-de-chaussée de son appartement et le lit de la petite bureau de Sa

prises pendant des années sur mon travail –, c'est cette idée que le même texte peut basculer comme ça, sans raison apparente, d'un côté ou de l'autre. À un certain moment, je me dis : oui, c'est ça, ça tient. Et puis tout d'un coup, non : non, c'est du griffonnage. Le phénomène tient, j'imagine, au fait que, quand un écrivain se relit, il est dans une position particulière, puisqu'il veut être lecteur et qu'en même temps, il est toujours auteur. Il lit quelque chose qu'il a écrit et qu'il est en train de réécrire, en fait, quand il se lit. Parce que, quand on se relit soi-même, on se retrouve dans le processus interne de l'écriture. On a donc à la fois la vision du lecteur, c'est-à-dire : tout ça est nécessaire, c'est bien, ça y est, c'est fixé, définitif ; et puis en même temps, on a celle de l'auteur qui voit cela de l'intérieur et pour qui c'est provisoire, c'est fragile, qui s'interroge sur la nécessité de ce qu'il a fait. Ce battement entre le griffonnage et l'écriture met en évidence le caractère toujours fragile de la littérarité . Pour l'assurer, pour dépasser le griffonnage, il faut quelque chose de plus, qui me convainque, moi, l'écrivain, à mesure que j'avance dans la fabrication du texte, de la justesse de mon travail.

Il y a deux notions auxquelles je m'accroche : l'une est figurée par le mot d'exactitude, à ne pas confondre avec vérité ; l'autre, c'est l'idée d'ensemble qui désigne la perception intérieure du « tout ». Je vais essayer de préciser.

Ma réflexion sur l'*exactitude* est liée à ma lecture de Winnicott. Psychanalyste anglais, Winnicott a élaboré, à partir de l'observation des enfants, une théorie de « l'objet transitionnel » qui peut s'étendre à tous les objets culturels[7]. L'hypothèse est que ce que les enfants appellent en général un « doudou », la chose dont ils ne peuvent pas se séparer pendant les deux ou trois premières années de la vie, représente un mode de transition pour passer de la phase initiale de l'omnipotence où le bébé ne fait qu'un avec sa mère, à celle où, la mère lui manquant, il découvre la réalité, qui est quelque chose qui ne dépend pas de lui, quelque chose à quoi il se cogne. On ne se fait jamais à cette découverte, et la culture, prise dans son sens le plus large, est le moyen inventé par les hommes pour la rendre acceptable. Autrement dit, les œuvres, qu'elles soient artistiques, littéraires, musicales, ou autres, sont autant de « doudous » destiné à assurer le passage toujours périlleux entre le moi omnipotent et naïf de l'enfance, et la dureté du monde extérieur. Il faut, dit Winnicott, entretenir

[7] *Jeu et réalité*, Gallimard (coll. « Connaissance de l'inconscient »), 1975.

l'illusion qu'il existe une réalité extérieure correspondant à notre capacité de créer et que nous pouvons donc faire nôtre, comme était « nôtre », absolument, l'univers des premiers mois. À partir de là, le *ready made* acquiert une nouvelle dimension qui permet de comprendre son effet. Pour que tel ou tel objet « exposé » par la volonté de l'artiste me touche, il faut qu'il m'apparaisse comme un objet transitionnel et que je puisse l'incorporer, en quelque sorte, à mon espace culturel propre. Winnicott soutient que l'apprentissage de la réalité est « une tâche sans fin ». Ce que j'appelle exactitude, le sentiment d'exactitude, je l'ai, quand j'écris une phrase, et que je me dis : *c'est ça*. Il ne s'agit évidemment pas d'une vérité scientifique, mais d'une intuition rassurante, aussi rassurante que la certitude que deux et deux font quatre : « Ah ! Oui, oui, c'est ça ». Dans le même temps, un autre sentiment surgit qui confirme le premier. Je me dis : « Je le savais ». Je veux dire que ce que je viens d'inventer, c'est comme si je ne faisais que le découvrir, comme si cela avait été déjà écrit bien avant. Flaubert le dit très bien : « Pour qui voit les choses avec quelque attention, on retrouve bien plus qu'on ne trouve ». L'exactitude pour moi, c'est cela. L'exactitude me renvoie à quelque chose qui se trouve quelque part derrière moi, très loin ou très près, en tout cas *déjà là*. Elle renvoie à mes origines, à mes fantasmes, elle renvoie à toute une réalité intérieure qui ne sera pas dite, mais qui va affleurer, peut-être, dans cette phrase que j'ai, effectivement, l'impression de *retrouver* et non pas de trouver. C'est cela l'exactitude. Il ne s'agit en rien du contenu. Il faudrait plutôt parler d'une voix, d'un ton, c'est quelque chose qui se fait entendre, qui résonne à travers le texte et le rend nécessaire.

Deuxième notion qui me sert de guide : l'*ensemble*. J'entends par là le « tout » tel qu'il se présente en filigrane dans l'écriture. Le mot vient aussi de Flaubert : « Lorsqu'on écrit quelque chose de soi, la phrase peut être bonne par jets...mais l'ensemble manque »[8]. Ou, dans une lettre à Louise Colet : « Dans le collier, ce qui compte, ce ne sont pas les perles, c'est le fil ». Le texte n'est « bon », il n'est de l'écriture, que si ce fil n'est à aucun moment perdu de vue. Par exemple quand je lis quelque début célèbre comme « Longtemps, je me suis couché de bonne heure », ou bien « Aujourd'hui, maman est morte », j'ai déjà le tout qui est là, qui est sous-jacent. C'est évident pour le lecteur. Mais l'auteur, qui ne connaît pas encore le résultat du travail, doit lui aussi, et d'une autre manière, sentir, d'un bout à l'autre de ce travail, la présence de ce « tout »

[8] *Correspondance*, 1853.

en voie de constitution, *comme s'il était déjà là*. Il y a deux phrases que j'aime à citer. L'une est de Flaubert : « La phrase la plus simple comme "il ferma la porte" exige des ruses d'art incroyables » ; l'autre est de Kafka : « Que j'écrive une phrase sans choisir, par exemple, "il regardait par la fenêtre", et elle est déjà parfaite ». Ces deux phrases contradictoires sont vraies toutes les deux. Elles désignent le double jeu dont j'ai parlé, le battement entre l'écriture et le griffonnage dans lequel est pris l'écrivain. Ce qui met un terme au battement, c'est l'ensemble fonctionnant comme guide et critère de l'écriture.

Je dois ajouter, bien sûr, que si les deux concepts ainsi « bricolés » me permettent d'avancer dans mon travail, ni l'un ni l'autre ne saurait me garantir contre le risque inhérent à l'écriture. L'exactitude n'est jamais certaine, parce que la perception de l'ensemble qui devrait la garantir peut, au beau milieu d'une phrase, disparaître. Il m'est très souvent arrivé d'abandonner complètement des textes en cours, parfois au bout de trente ou quarante pages. On se dit : la phrase que je viens d'achever ne va pas. On remonte pour trouver l'erreur, et puis, à force de remonter on s'aperçoit finalement qu'il faut tout refaire, comme lorsqu'une maille de tricot file, on tire, on tire, et tout le tricot s'en va. Même s'il nous permet, en tâtonnant, d'avancer d'une page à une autre, ce critère de l'exactitude ne nous met pas à l'abri.

Quant au sentiment de l'ensemble, sa fragilité tient sans doute au fait qu'il ne garantit pas par lui-même l'achèvement. Je m'en suis rendu compte en discutant avec un écrivain pour qui j'ai la plus grande admiration, Louis-René Des Forêts. Depuis une dizaine d'années, peut-être plus, Des Forêts s'était lancé dans un ouvrage auquel il avait donné comme titre provisoire *Ostinato*[9]. Dans son esprit, il s'agissait d'une sorte d'autobiographie, conçue, non pas comme un récit linéaire, mais comme une suite discontinue de fragments représentant chacun, à la manière des « épiphanies » de Joyce, un moment clé de son existence, et surtout de son enfance, qu'il voulait faire revivre par la force de l'écriture. D'année en année le manuscrit d'*Ostinato* s'est épaissi, Louis-René des Forêts n'en arrivait pas à bout. Je pense que le processus même dans lequel il était engagé le condamnait à l'interminabilité et il s'en est, petit à petit, rendu compte. À titre de pierres d'attente, il publiait, de temps en temps, dans une revue quelques uns de ces fragments. Les derniers écrits étaient des

[9] Publié au Mercure de France, en 1997.

textes où il s'interrogeait lui-même sur son étrange entreprise : fallait-il continuer ? Cela avait-il un sens ? Et le livre, déviant du projet originel, devenait une méditation sur l'écriture elle-même. Divers éditeurs souhaitaient réunir ces fragments. Il était très réticent, puis, finalement, par lassitude, et aussi, je suppose, comme tout écrivain, par besoin de reconnaissance, il a accepté d'essayer d'en faire un livre. Son espoir était de « trouver la clé qui donnerait raison à l'ensemble du parcours contre chacune de ses parties ». Vous aurez remarqué le mot « ensemble ». Cette clé, naturellement, n'existait pas, il n'a jamais pu mettre la main dessus. Il a dû se contenter de faire un choix parmi des textes qui, souvent, se répétaient, et de les reclasser de façon à leur donner une certaine cohérence. Le résultat est un livre, c'est-à-dire un « tout » qui a reçu de la critique un accueil extrêmement admiratif et chaleureux, mais qui, aux yeux de l'écrivain, ne constituait nullement l'« ensemble » rêvé. Comme il a tenu à le préciser, non sans, peut-être, une certaine coquetterie, dans un avertissement initial, la publication de ce livre n'avait pour objet que de « rendre accessibles les éléments épars d'un ouvrage en cours, son état provisoire excluant toute possibilité d'organisation, et sa nature même la perspective d'un aboutissement ».

La réflexion sur *Ostinato* m'a amené à imaginer un nouveau concept, celui de l'« écriveur ». J'appelle « écriveur » l'écrivain en tant qu'il est mené par une force qui l'oblige à écrire et qu'il ne domine pas vraiment[10]. Il peut seulement en contrôler le cours. L'écrivain, en proie à l'écriture, n'a aucune raison de finir,– aucune raison rationnelle, du moins, parce qu'il y a toujours à dire quelque chose d'autre, ou à dire autrement la même chose. Donc, on est pris dans ce processus de l'interminabilité qui ne pourra s'achever que par la publication, si insatisfaisante qu'elle puisse être, ou par la mort. Louis-René Des Forêts est mort sans avoir trouvé la « clé », il demeure qu'*Ostinato,* dans la forme où il l'a présenté, n'est pas un texte *provisoire*, c'est une œuvre.

Si cette notion d'écriveur a un sens, cela signifie qu'il faut faire une dernière distinction entre écriture et littérature. La littérature intervient au moment où l'écriveur donne un coup d'arrêt à l'écriture, au moment où il décide de

[10] Ainsi Louis-René Des Forêts, à la suite d'un drame familial, est resté pendant dix ou quinze ans sans écrire. Il faisait de la peinture à cette époque-là. Et puis tout d'un coup, un jour ; une force « à laquelle il n'était pas question de résister » l'a ramené à sa table. C'est alors qu'il s'est lancé dans *Ostinato.*

fixer son texte en le publiant. Cela suppose que la publication ne soit pas seulement une décision conjoncturelle, et par exemple, le résultat d'une demande extérieure. Cela suppose que l'écriveur ait, effectivement, la « clé », ou du moins qu'il croie l'avoir. Ainsi, il y a une espèce de contradiction entre l'écriture et le griffonnage d'un côté, qui ont en commun de pouvoir se poursuivre indéfiniment, et la littérature de l'autre, en tant qu'elle est, au sens propre du terme, un « produit fini » ou donné comme tel. La littérature moderne compte un certain nombre d'« écriveurs » obstinés, qui voudraient bien pouvoir « ne jamais finir ». J'ai moi-même connu cette tentation. La pression de l'écriture est si forte qu'il est difficile de ne pas y céder. Un moment vient pourtant où il faut donner le coup d'arrêt, jouer la littérature contre l'écriture, si on ne veut pas perdre l'écriture elle-même. L'écriveur, c'est la taupe de Kafka qui ne cesse de creuser de nouveaux trous et de construire de nouvelles défenses ; mais à quoi serviraient tous ces efforts s'il n'en résultait pas un terrier ?

Je ne voudrais pas terminer sans évoquer l'usage de l'ordinateur. Après de très sérieuses résistances, j'ai fini par m'apercevoir qu'on travaillait beaucoup mieux sur un écran que sur un cahier, du fait des possibilités infinies de rature et de réaménagement du texte qu'offre le clavier. C'est même le danger de l'ordinateur que de faciliter à ce point les corrections, car avec le système du *copier-coller*, le texte apparemment le plus achevé peut, à chaque instant, être entièrement remis en question. L'ordinateur est l'ennemi du « tout ». Et j'imagine que si Proust avait disposé de cet instrument, la *Recherche* aurait fini par succomber sous le poids des paperoles. En ce qui me concerne, l'ordinateur ne m'empêche toutefois pas de « griffonner » sur des cahiers, des notes, parallèlement au travail d'« écriture ».

Voici [p. 66] une image du cahier qui m'accompagne actuellement. Je travaille à un roman qui va vers sa fin : il s'agit du tableau des personnages que je m'étais fait pour moi-même. Je me trompe constamment dans les dates, et il faut tout de même veiller à une certaine cohérence.

Par ailleurs, je prends des notes comme cette page [p. 67] qui vient d'un cahier de brouillon ; j'ai travaillé toute ma vie sur des cahiers de brouillons : ce sont des fragments de scènes. Je pense tout d'un coup à mettre dans le chapitre II telle idée que je n'utilise pas forcément d'ailleurs. Je pense que cette façon de faire est commune à tous les écrivains.

Paul

1896

Léa Mreau - Catherine Muriel
(† 1918) († 1964)

Louise (1918-79) — André (1912-71) — Thérèse Madec (1912-57) — Anne Léa (1962...)

Cécile 1941

Jean (1942)

Paul (1943-85)

Le "coffret" de Jean d'Octobre 85-mars 86 Départ Egypte 87 en octobre

Léa et Nina

Anne Wallé (1903)

avec Dermota → Léa 1927

avec Youssef 1950-55
avec [redacted] 1962...

avec Kaufmann (†1962) →

Nina 1930

avec Bueno Guillou 1949-53 / 1961-

avec Georges II 1988...

Charles Fernand

Madeleine Madec (1892) — Jeanne Marie Guillou (1895-45) — Bénédicte Bueno (1899) — Albert (1897)

Thérèse Mreau (1912-1957)

Mario (1935) avec Nina 1949-1953

Marcel (1921) — Georges (1922) — Louis († 45)

Gilles 1952-1986 — Lise 1954

Egypte avec Nina 1980-86

fait Mayrargues Membre en 1994

5 septembre — VI Georges et Nina unissent l'Égypte à Lég. 86. 6.i.6 Entrait de 6 barque. Il rentrent survient à Nantcail 6 parle de Jeanne Marie. Il fait apposer un enregistrement de Sarah.

Burkina 17/03 — VI j'avais achevé ma tâche. J'en étais soulagé plutôt que content. Content, je ne savais pas si j'avais droit de dire: celui qui aimait-personne y entrait plein là.

Collias 24/03 — J'ai écrit "Dieu inspirant les détails". J'avais tort. C'est les détails, j'en suis convaincu à présent, qui intéressaient Paul. Dans le monde clos où il vivait, il ne retirait pas la voix [illegible] Mon rôle était de lui les fournir, en les voyant à sa place. Au lieu de me contenter très souvent dans mes rapports, de vues générales d'analyse abstraites, n'ayant finalement elles j'aurais dû multiplier les petits faits significatifs. Quand je relis, il me suffit de fermer les yeux échappe par personne, brillant au fond de ma mémoire comme [illegible] tel ou tel de ces faits que j'ai négligés. Hermann tenant serré sur son manteau un chapeau qu'elle est en train de plier, sa chevelure devant son fourneau et [illegible] se penchant pour goûter une sauce (le détail, c'est le mouvement de la bouche soufflant sur la cuillère en bois et c'est Gabrielle bien avec sa poche dichroïque), c'est Paul [illegible] de [illegible] l'absence de Gabrielle chaque fois que mon pas il cherche lui échappe, ou regardant sur une route de montagne

Discussion

Question – Est-ce que vous pourriez revenir sur les notions d'*écrivain* et d'*écriveur* ? Est-on d'abord l'un ou l'autre, ou est-on est les deux en même temps ?

B.P.– Comme je vous l'ai dit, l'*écriveur* est une notion que je me suis forgée dans le cadre de conversations avec Louis-René Des Forêts et d'articles que j'ai écrits à son sujet. Tout écrivain est écriveur. Mais, est-ce que tout écriveur devient écrivain ? Pas forcément. L'écrivain est celui qui mène jusqu'à son terme un projet d'écriture, donc décide, à un moment déterminé, que c'est fini, que dans l'état où il est parvenu le texte constitue l'ensemble dont il rêvait. Cela n'implique pas la publication. Il peut décider de garder son texte par devers lui, ou il peut ne pas trouver d'éditeur. Mais, à mon sens, il n'y a, si j'ose dire, d'écrivain complet que celui qui a pris le risque de la publication, autrement dit de donner à l'ensemble la figure objective du tout. À ce moment-là, l'écrivain acquiert lui-même une autre dimension, qui est celle de l'auteur, en tant que personnage public et partie prenante dans le circuit économique du livre. Mais ceci est un autre problème. Je ne crois pas qu'il y ait beaucoup d'écriveurs purs, prêts à céder au tourment de l'écriture sans aller plus loin. Kafka, qui écrivait inlassablement et laissait la plupart de ses textes inachevés, et qui a demandé qu'on les détruise tous après sa mort, a lui-même publié quelques recueils de son vivant. Il rêvait de gagner sa vie avec ses livres, même s'il affirmait à son éditeur que ce qu'il écrivait ne valait rien.

Personnellement, j'ai connu toute une période où je n'arrivais plus à raconter une histoire, où je passais mon temps à imaginer le roman d'un monsieur qui écrit des histoires, qui s'interroge sur la raison pour laquelle il les écrit, etc... et je m'enfermais dans un ressassement comparable à celui de Des Forêts. Je pense qu'il s'agit d'une tentation très forte à laquelle l'écrivain doit céder dans une certaine mesure, sans jamais s'y abandonner vraiment. Il faut être *écriveur*, mais à un certain moment, il faut se transformer en écrivain. Après quoi, on deviendra, ou on ne deviendra pas auteur.

Question – Que pensez-vous de la distinction qu'avait faite Roland Barthes entre *écrivain* et *écrivant* ?

B.P.– Au sens où Barthes entendait le mot, les *écrivants* n'ont pas de problème de griffonnage, ni d'écriture. Ils se servent du langage pour autre chose. L'*écrivain* est celui qui sert le langage pour lui-même. Je crois que cela distingue deux tendances, deux directions possibles, mais il n'y a pas d'*écrivant* qui ne

soient pas du tout *écrivain*, du moins j'en connais peu ; et il n'y a pas d'*écrivain* qui ne soient pas plus ou moins *écrivant*. Ce sont là des concepts guides, du genre de ceux dont je me sers moi-même et que l'on invente par commodité. D'ailleurs Barthes n'a pas très longtemps persisté dans cette distinction.

Question – Quelle différence faites-vous entre *écrivain* et *écriveur* au niveau de l'engagement ?

B.P.– Engagement social, politique ?

– Pas social. En tant que personne qui s'engage, qui est responsable de son œuvre.

B.P.– C'est effectivement le rôle de l'écrivain que d'assumer cette responsabilité du passage de l'écriture à la littérature. Mais il ne faut pas en conclure que ceux qui se contentent d'être des écriveurs sont des irresponsables : d'une certaine manière, c'est une malédiction féconde de se trouver dans cette situation. Je connais mal l'œuvre de Roger Laporte ; mais il me semble qu'ici, elle pourrait servir d'exemple.

Jean Roudaut – Dans la distinction que tu faisais à propos d'*Ostinato*, je me demande si le sentiment de totalité que peut avoir l'écrivain ne vient pas de ce qu'il porte en lui la figure de la fin. C'est-à-dire que l'écriture est rétrograde.

B.P.– Oui, bien sûr.

J.R.– Dans le cas d'*Ostinato*, c'était nécessairement une œuvre inachevable, puisque cette fin, liée au projet autobiographique, était quelque chose qui ne pouvait que rencontrer la mort. Peut-être qu'*Ostinato* ne participe pas des mêmes catégories. Il faut le mettre dans la catégorie de l'autobiographie.

La totalité, dans un roman, est virtuelle, ce qui est visé comme totalité existe dans l'esprit de l'écrivain en tant que visée de la fin. C'est-à-dire que le livre va vers... l'auteur porte en lui la fin quand il écrit un roman. C'est cette fin virtuelle qui donne un sentiment de totalité.

B.P.– C'est ce que je m'efforce de croire. Cela dit, dans un article que j'ai déjà cité, Genette distingue *motivation* et *fonction*. L'auteur d'un roman traditionnel, pour justifier les événements successifs, a besoin de « motiver » le comportement de ses personnages. « C'est parce qu'il était enrhumé ce jour-là, que... ». Les motivations poussent en quelque sorte l'histoire du début vers la fin. Mais, en réalité, tout le roman est « fonction » de la fin. Le mouvement véritable est rétrograde. Pour parvenir à cette fin, il faut que je sois passé d'abord

par là, et avant par là, et avant encore par là. Mais on ne s'en rend compte que lorsqu'on connaît le dénouement ; c'est là, encore, un point de vue de lecteur. L'auteur lui, comme je l'ai dit, peut bien avoir en tête, dès le début, la dernière phrase, qui lui sert de repère pour avancer. La plupart du temps, les accidents de parcours l'en font changer avant l'arrivée. C'est à ce moment-là, quand le livre est vraiment fini qu'on se dit : « Ah ! oui, c'est évident. Cela devait finir comme ça ».

Question – Donc, cette fin nouvelle, cette fin à laquelle aboutit le livre est totalement différente de celle à laquelle on a songé au départ ?

B.P.– Pas toujours, mais en général, oui.

Jean Roudaut– C'est ce qu'évoquait Gracq.

B.P.– Je suis content que tu cites Gracq, parce que *En lisant, en écrivant* est, à mon avis, le livre qui rend le mieux compte du travail de l'écrivain.

I.F.– Vous avez présenté le *Ready made* comme pouvant être « un morceau de langage ». Est-ce que la différence entre écriture et griffonnage s'établit de la même façon par rapport à la *mise en langue*, c'est-à-dire en ce qui concerne le choix des mots (ce dont vous parlez dans *Ecrire jour et nuit*), ou est-ce qu'il s'agit de *mise en texte* avec des ensembles déjà constitués ? Et ces ensembles, comment les constituez-vous ?

B.P.– Alors, là, cela devient difficile. Le sentiment d'exactitude et le sentiment de l'ensemble sont, finalement, pour moi, deux manières d'obtenir l'équivalent du *Ready made*. C'est-à-dire d'avoir un ensemble plus ou moins long de phrases dont je me dis qu'il devient, en quelque sorte, sous mes yeux, un texte. Mais, cela n'est jamais sûr. C'est pour cela qu'il y a ce flottement entre écriture et griffonnage. Le texte ne peut pas avoir la solidité du *Ready made*, qui est un objet au sens propre du terme. Un objet de langage est, par définition, fragile et surtout, il dépend de celui qui lit. Et là, interviennent la contradiction, ou l'ambiguïté, entre le point de vue interne et le point de vue externe. Quand, en cours d'écriture, je relis mon propre travail, je ne peux pas considérer le résultat comme définitif. Ou plus précisément, je peux, et en même temps je ne peux pas. Je suis toujours dans le balancement. Ce sont alors mes deux repères, le sentiment d'exactitude et celui de l'ensemble, qui me permettent de choisir. Je pars sur une idée, et je peux très bien me rendre compte ensuite que je fais fausse route, que mon texte n'est pas « exact ». Ce n'est pas une question de qualité des adjectifs, de beauté de la phrase ou quoi que ce soit de

ce genre. Il s'agit de savoir si *ce* que je viens d'écrire résonne pour moi et fait retentir le texte, ou non. Et puis, si cela se situe ou non, prend place ou non dans l'ensemble virtuel que je sens tout autour, qui est le projet du roman, si cela maintient la pression de l'ensemble.

I.F.– Là, vous parlez donc de fragments déjà composés. Est-ce que vous pourriez dire quelque chose de la façon dont ce moment d'écriture se passe pour vous.

B.P.– Au niveau de la phrase ?

I.F.– Par exemple. L'exactitude, et l'usage de la langue.

B.P.– Je ne sais pas ce que je peux dire là-dessus. Est-ce qu'il faut parler, comme Sartre, de style ? Pour prendre un exemple précis, dans l'ouvrage que je suis en train de terminer, la dernière partie est composée par un journal, et la personne qui écrit ce journal n'est pas vraiment un écrivain. Je sens qu'il ne faut pas le faire parler d'une certaine manière. C'est peut-être une idée de réalisme, de conformité de la langue avec le personnage. Est-ce que c'est un problème de langue ? C'est un problème d'expression en tout cas. Je ne sais pas si cela répond à votre question. Honnêtement, je ne suis pas quelqu'un qui se creuse la tête sur des problèmes de langue.

I.F.– Est-ce que, par exemple, l'objet *Ready made* pourrait être un mot autour duquel le reste va s'organiser ?

B.P.– Certainement pas dans la bouche ce *cet* individu. Je voudrais ici apporter une précision sur ma façon d'écrire. J'ai été, dans une large mesure, formé par mon métier. Mon métier a consisté, pendant 27 ans, à rédiger, en les améliorant, les discours des députés. On appelle ça le compte-rendu analytique. La langue du compte-rendu est strictement codée. Disons que c'est le « bon français », un français châtié, clair si possible, et largement impersonnel. Tout le contraire du langage déjanté des romanciers d'aujourd'hui. À force de pratiquer cette noble langue, très supérieure, bien sûr, à celle qu'utilisent couramment les orateurs, j'ai beaucoup de mal encore aujourd'hui à m'en dépêtrer. On trouve, en général, que j'écris « bien ». Et moi, je me dis : il faut que tu t'efforces d'écrire mal. Pour un habitué du compte-rendu, c'est difficile.

Jean Roudaut – Qui est-ce qui écrit mal pour toi ? Qu'est-ce que cela veut dire « écrire mal » ?

B.P.– Il arrive qu'un critique, pour démolir un roman, isole une phrase et dise : « Comment l'auteur ose-t-il écrire une phrase pareille ? ». La question est

idiote parce que c'est l'ensemble qui compte, ce n'est pas cette phrase-là, prise en particulier. J'essaie, personnellement, d'avoir un jugement objectif. Mais il m'arrive aussi de dire : « Je n'aurais pas écrit cette phrase-là ». C'est peut-être ma manière de trouver que quelqu'un écrit mal.

J.R. – Avant, tu disais : je ne peux pas écrire des phrases sans verbe, et tu écris des phrases sans verbe.

B.P.– Il n'est jamais trop tard pour bien faire. J'y arriverai, mais il faut que je me dépêche.

Question – Pour revenir en arrière, votre premier livre est *L'amour triste*...

B.P.– Non. Avant, j'avais écrit un roman qui s'appelait *Mon beau navire*, qui est très autobiographique et qui est très inspiré de Faulkner, curieusement. C'est un roman psychologique assez classique, mais j'ai écrit ça à une époque où j'étais fasciné par *Le bruit et la fureur*. C'était mon livre fétiche. J'ai évidemment beaucoup changé depuis. Là, il y a des phrases sans verbe, il y a des choses comme ça.

Question – Est-ce que vous abandonnez certains de vos manuscrits avant publication ?

B.P.– Oui, oui. Mais je ne les jette pas, ils sont en principe, classés. Je dis en principe parce que, si certains sont purement et simplement abandonnés en route, d'autres sont repris de différentes façons, sous divers angles, et souvent passent d'un projet à un autre, de telle sorte que je ne m'y retrouve pas moi-même. C'est indémêlable, et je souhaite bonne chance à d'éventuels chercheurs !

Question – Est-ce que c'est du travail de griffonneur ?

B.P.– Oui, c'est le griffonneur qui a griffonné tout cela et qui ne sait plus quoi en faire. Mais il m'arrive dix ans après de relire un de ces débuts abandonnés et de me dire : « Mais ça n'était pas mal du tout ; pourquoi n'as-tu pas continué ? ». Et je le reprends. Comme si le griffonnage avait de nouveau viré à l'écriture. J'ai publié un livre qui s'appelle *La scène primitive*. La première partie du récit a été écrite dix ans avant la seconde, et je ne vois plus moi-même où passe la coupure. Je ne sais pas pourquoi j'avais abandonné ce texte de soixante pages, je ne sais pas pourquoi je l'ai repris. Ça m'est arrivé souvent. Dans le recueil que j'ai publié, il y a deux ans, intitulé *Tu n'es plus là*, il y a une nouvelle, *Le gardien de phare*, sur laquelle j'avais travaillé à deux reprises à plusieurs années d'intervalle et que j'avais laissé tomber chaque fois au milieu d'une phrase. Pourquoi ? La troisième fois a été la bonne.

Question – Qu'est-ce qui vous a décidé à vous autoriser à publier ?

B.P.– Je pourrais vous répondre : il n'y avait pas de raison que je ne publie pas, puisque mon grand-père et mon oncle écrivaient des livres d'histoire qui ont été édités. Pour moi, cela allait de soi. Encore fallait-il trouver un éditeur. Le hasard, ou la chance, m'a mis en rapport, à la fin de la guerre, avec quelqu'un qui montait une maison d'édition et qui cherchait des manuscrits. C'était la Table Ronde. J'avais ce premier livre en train et il a été pris. Ce qui a été publié, ne constitue d'ailleurs que le premier tiers d'une œuvre beaucoup plus longue que je n'ai jamais achevée, elle non plus. J'ai écrit une deuxième partie, mais elle est restée dans mes cartons. Vous savez ce qui se passe après. On a publié un premier bouquin, on en a vendu 85 exemplaires, mais il y a eu, malgré tout, un ou deux articles dessus, et l'éditeur vous dit : il faut vite en refaire un autre. Quatre ans plus tard, j'ai écrit *L'amour triste*. Mais je ne me sentais pas du tout romancier à l'époque. Je voulais faire des essais politiques, philosophiques, moraux.

I.F.– Je reviens au griffonnage . Est-il lié à l'écriture manuscrite ? Avez-vous le sentiment de griffonner quand vous tapez à la machine ou sur le clavier de l'ordinateur ?

B.P.– Avec la machine à écrire, ce n'était que du recopiage. Je considérais d'ailleurs qu'il était impossible d'écrire à la machine ; je prétendais même qu'on pouvait à la simple lecture distinguer les œuvres qui étaient écrites à la machine des autres.

Question – De quelle façon ?

B.P.– Parce qu'elles étaient moins bien ! Quand j'ai découvert l'ordinateur, après avoir résisté pendant deux ou trois ans, d'abord j'ai perdu mon texte un certain nombre de fois, comme tout le monde ; puis j'ai fini par dominer plus ou moins l'instrument et j'ai découvert ce que j'expliquais à l'instant, à savoir que les ratures et les modifications étaient beaucoup plus faciles sur l'ordinateur. Et surtout, – c'est là que joue l'effet du tout, de l'exposition – on a immédiatement l'impression de se trouver devant un texte imprimé. Le texte qui figure sur l'écran a une apparence définitive. Rien de plus trompeur, en fait, puisqu'on peut changer perpétuellement tous les mots. C'est pour cela que, comme je le disais aussi, l'ordinateur est un instrument dangereux. Au fond, c'est un instrument d'*écriveur*, qui permet de prolonger l'aventure indéfiniment. À un moment, il faut quand même arrêter. Mais je continue à griffonner des notes à la main.

Question – Et avec la machine à écrire, vous n'aviez pas l'impression…

B.P.– Moins, moins. D'abord, je faisais beaucoup de fautes. Et puis ce n'était qu'un stade provisoire. Par rapport à l'ordinateur, la simple dactylographie est quand même nettement moins achevée.

Une précision encore sur le brouillon et le recopiage. Il y a des auteurs qui réécrivent plusieurs fois l'ensemble de leur texte. Ils font une première version, et puis ils la mettent de côté pour en écrire une autre. Butor, par exemple, m'a raconté qu'il travaillait comme ça. Moi, j'en suis incapable. Je ne peux pas laisser derrière moi du provisoire. Toute page écrite doit être définitive, c'est pourquoi il me fallait la recopier. Et cela m'embêtait beaucoup lorsque je la relisais le lendemain et que j'étais obligé de me dire : « Non, ce n'est pas ça ». Je refaisais la page, bien sûr, mais toujours dans le même esprit. Je n'ai jamais pu laisser derrière moi du provisoire, en me disant que je le reverrais plus tard.

I.F.– À l'époque dont vous parlez, vous utilisiez un stylo ou un crayon ?

B.P. – J'ai écrit longtemps avec un vrai stylo, puis j'ai fini, comme tout le monde, par me rallier, là aussi, à la technologie moderne. J'écris avec « Pilote V5 », le plus fin. J'ai besoin que ça soit très, très fin. Mais j'ai retrouvé des manuscrits anciens où j'écrivais au contraire avec une plume très épaisse. Autrefois, j'aimais que la graphie soit épaisse.

I.F.– Il y a du crayon pourtant, dans le cahier.

B.P.– Oui, par moments, un peu de crayon. C'est un pur hasard. C'est parce que je n'ai pas d'autre instrument sous la main, et que la force de l'écriture est telle qu'il faut que je me dépêche. Alors je prends un crayon. Mais je le perds tout le temps.

B.P. – Après cet échange, j'ai reçu de mon ami Jean Roudaut une lettre dans laquelle il précisait le sens de son intervention à propos de Gracq et d'*Ostinato*. Je crois intéressant d'en citer un passage avec son accord :

> « Le sens de la totalité virtuelle, dont chaque phrase réelle est dépendante, peut émaner de la conscience plus ou moins claire de la fin envisagée. C'est le cas de Gracq et de la bataille navale qui devait clore *Le Rivage des Syrtes* ; au cours de l'écriture du roman, il l'eut tellement présente en tête qu'il n'eut pas besoin de la décrire pour que le livre fût achevé. Ce serait le cas des romans de Balzac, dont la forme matricielle est la tragédie. *La Chartreuse de Parme*, au contraire, se déroule comme une fresque : le roman n'avance pas dans l'ombre de sa fin qui est arbitraire. Ni le journal, ni l'autobiographie ne peuvent se clore ; on peut seulement les délaisser. Ce que fit Louis René des Forêts ; mais sa déception profonde, il me semble, venait de ce que, faute de fin, le texte était sans rythme ».

II

L'ÉCRITURE EXPLICITÉE :

LANGUE, MANUSCRITS ET LINGUISTIQUE

CUIASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

CUIASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

PENSER, PARLER, ÉCRIRE : LE MÊME

Michel DEGUY

J'ai trouvé dans l'un de mes livres quelque chose que je vais mettre en épigraphe, cela se trouve à la page 159 de ce volume qui s'intitule *Aux heures d'affluence*, et ces quelques lignes s'intitulent *Écrire*[1].

> « La croyance est que cette nuée mentale, cette boule de suie et de feu, cette obscurité qui passe dans la tête un instant – *uno intuitu* –, voici qu'un long travail de démêlage, de description, une analyse retorse et vétilleuse, prompte à ré-agir avec effet rétroactif, viendrait à bout de la déchevêtrer, de la post-parer, de n'en faire qu'une bouchée – intelligible ».

« Bouchée intelligible » est une expression chère à Paul Claudel.

Le titre « Penser, parler, écrire : le même » est comme une affirmation ou un programme, mais on pourrait y mettre un point d'interrogation. Cela ferait un peu grec aphoristique. *Penser, parler, écrire : le même* ? Il s'agit, semble-t-il, d'une proposition, d'une esquisse de proposition qui va contre le sens commun, contre l'expérience commune, en tous les cas contre une *doxa* formidable selon laquelle la pensée est de son côté, et le parler en langue, et j'allais dire *a fortiori* (voir Platon) le « écrire » – qui a d'abord été parlé – est du sien, distinct. Et je crois que l'on peut, en effet, les distinguer. Pour le moment, je ne cherche pas à en faire une généralité ni linguistique, ni philosophique, ni ontologique. Il s'agit d'une proposition que je commence à articuler de cette façon : tout se passe comme si dans ce qui est cette expérience d'*écrire*, penser, parler, écrire était le même. C'est une proposition qui voudrait ne pas valoir seulement pour le sujet d'énonciation en train de l'énoncer. Que serait une pensée qui ne serait pas dans un langage qui est un langage de langue (puis-

[1] Ce passage est publié dans *Gisants. Poèmes III* 1980-1995, *in* « Travaux pour un rectangle », Gallimard (*Poésie*), p. 211.

qu'en France nous avons ces deux mots) ? Et que serait un parler qui ne serait pas un écrire, proposition évidemment travaillée elle-même depuis de longues années, pour ne pas dire de longues générations.

Il y a une citation que j'aime bien refaire de *La Phénoménologie de l'Esprit*, en allemand : la « *Die Sprache ist das unmittelbares Dasein des Denkens* ». Le commentaire est difficile à faire, mais on peut traduire *Dasein* (c'était avant Heidegger) par « existence », et *unmittelbar* par « immédiat ». Donc ce medium est immédiat. Il y a quelque chose comme un paradoxe qu'il faut traiter. C'est l'être-là, *Dasein*, l'existence, *unmittelbares des Denkens*. Autrement dit, le *Denken*, qui beaucoup plus tard, chez Heidegger, prendra la place du *philosopher*, de la pensée, *le penser*. Le programme heideggérien du *Denken das zu-dekende* est de penser ce qui est à penser et qui est l'être.

Approchons-nous maintenant des littéraires. Voici un petit texte de Kleist que nous avions traduit, il y a maintenant pas mal de lustres, dans une petite revue que nous avions créée avec quelques amis et qui s'appelait *La Revue de poésie*. Nous avions traduit un texte de Kleist, qui n'est pas inconnu (il est aujourd'hui dans La Pléiade) qui parle de *allmähliche Verfertigung des Denkens beim reden*, c'est-à-dire, *Verfertigung*, l'accomplissement, le perfectionnement, l'achèvement du penser, *beim reden*, dans le parler, en parlant, dans le discourir, une manière de dire simplement l'expérience commune. D'ailleurs, le texte de Kleist est un texte qui évoque la situation d'examen, la situation étrange où tout en parlant, la pensée vient et si cela vient bien, l'étudiant a une bonne note.

Si je m'en tiens à mon expérience, l'écrire, dans son atelier, dans son « se faisant », ne se sépare pas du penser. Je ne fais pas partie des gens qui disent : « J'ai beaucoup pensé à quelque chose et maintenant je le jette sur le papier ». Je ne suis pas sûr que la différence psychologique entre ceux qui peuvent réfléchir en se promenant, mentalement, sans verbaliser, sans vociférer quoi que ce soit, ni à la saint Ambroise, ni à la saint Augustin, et ceux qui ne peuvent penser, ni dire, ni se dire quoi que ce soit, sinon le crayon à la main ou le crayon imminemment à la main, ait un retentissement sur la réflexion philosophique fondamentale. Au fond, j'ai tendance à croire qu'il n'y a pas de différence.

Je suis quelqu'un qui travaille par carnets. J'ai dans ma poche, depuis fort longtemps, un carnet, celui d'aujourd'hui c'est le numéro 336 ou 337. Il y a théoriquement 100 pages par carnet que je ne remplis pas complètement (heu-

reusement car cela ferait 33 700 pages, et ce serait vraiment accablant). En fait, au bout d'un certain nombre de pages, généralement au deux tiers, j'en ai marre, j'imagine qu'en changeant la couleur du carnet, cela ira mieux. Ou bien, je change selon une date, ou alors je pars en voyage. J'aime bien, alors, du point de vue cette fois de la biographie, mettre au début du carnet les noms des lieux visités. Ainsi, très souvent je passe au carnet suivant. C'est *beim reden* et *beim schreiben*, en parlant, et en écrivant : l'écriture tire en avant. Je ne peux pas du tout mémoriser une chose pensive – qui d'ailleurs elle-même serait, à ce moment-là, parlée, évidemment – et puis la jeter sur le papier après coup. Non, il y a *unmittelbares Dasein*, c'est quelque chose comme un médiat ou un intermédiaire, on dit « medium » aujourd'hui ou « support ». Il ne s'agit pas du tout d'un support pour moi. Le papier – et le livre – n'est pas un support. Il y a un optimisme aujourd'hui qui s'exprime volontiers ainsi : le livre-papier, en tant que support, disparaîtra, mais cela ne fait rien parce qu'on a l'écran, les écrans, donc le réel est *screenisé*, le lisible ne sera pas déserté, détruit, ne sera pas oublié, abandonné, le lisible apparaîtra toujours sur cet écran. Je proposerai une autre formule : au fond, ce que nous entendons quand nous entendons un poème ou ce que nous lisons quand nous lisons un poème, c'est ce qui n'apparaît pas sur nos écrans. Ce n'est pas un support au sens de quelque chose qui est un moyen, un *Mittel*, dont on puisse changer. C'est une interposition, c'est justement ce que dit mystérieusement le mot *unmittelbar*. Il en résulte que – pour décrire cet atelier rapidement – cela commence par des choses plus ou moins incohérentes, plus ou moins articulées, plus ou moins lisibles, d'ailleurs, sur ce carnet, et puis cela suit un processus de transcription, de réécriture de différents états, et comme je ne frappe ni n'*ordinate* moi-même, cela me revient par deux amies qui déchiffrent l'écriture, qui en font une dactylographie qui me revient. Je la retravaille etc, jusqu'à l'état de publication.

J'ai écrit une page tout récemment que j'ai appelée « Fac-dissimilé » pour répondre à quelqu'un qui me demandait de recopier lisiblement telle ou telle page de mon carnet. Je lui écrivais ceci :

> « Pourquoi répugnais-je à transcrire en fac-non similé, autrement dit, lisiblement, les lignes généralement illisibles des pages de carnets ici exhibées. Parce que ces lignes ne sont pas faites pour être lues. Je crois même qu'un graphologue ne pourrait rien en sortir d'un peu assuré, dans le genre du portrait ou du diagnostic psy. Trop d'auteurs, trop de sujet ondoyant, ou plutôt fracassé. Trop quelconques souvent les tracés, je veux dire retraçant les secousses plutôt qu'une graphie ordinaire. Trop de sténographie aussi. Trop sismique, l'écrivant au gré des saccades du train ou de

> l'inspiration ou de l'éclairage. Le scribe ici n'a pas la posture Rodin, tout tressaille. Il a besoin de papier plume pour attraper une pensée par la queue, fuyante. Parfois, c'est la nuit qui remue, bonne muse insomniaque qui dicte sourdement. Une pensée découpée au *calame* de l'aphorisme, je la recopierais volontiers en clair pour l'offrir comme elle était offerte, si elle s'offrait. Mais ces amorces n'ont d'intérêt que très idiotique, pense-bête, comme on dit méchamment. Pas si bête, le pense-bête, à condition d'être élaboré, présentable, ce qui peut arriver hors carnet. Parfois, c'est pour le motif inverse que je ne transcris pas, quand la note est trop finie, caricaturale, médisante, avec des initiales patronymiques déchiffrables. Ce n'est pas à moi de commettre l'indiscrétion, à faciliter la tâche à l'indiscret. Ou insignifiante, l'indication d'une citation à faire comparaître une œuvre. Le graffiti n'est jamais de camouflage, le carnet se referme sur soi ».

L'expérience de pensée est celle du parler en langue, d'un parler se surveillant, se thématisant et se reprenant pour dire quelque chose de quelque chose. C'est tout un, « tout un » étant ici un mot qui aurait pour synonyme indivision, ou continuum, avant découpage analytique. C'est tout un, dans l'expérience de penser, parler, écrire. Si par écrire on entend ici la surveillance du « se parler » ou « se dire » dans l'élocution soliloquante, s'orientant dans la pensée, titre fameux de Kant, ou vers, ou sur, ce qui est à penser ou pensable. La pensée ou langage médiatise le rapport de ma langue, ici le français, à ce dont il s'agit. Je cherche à dire cela maintenant par une citation de Merleau-Ponty dans *La Phénoménologie de la perception*, qui m'avait à l'époque donné beaucoup de grain à moudre, qui dit ceci très simplement : « Le prétendu silence intérieur est tout bruissant de paroles ». Je glose cette citation ainsi : le soliloque silencieux, silencieux voulant dire simplement que les autres ne perçoivent pas, est lecture-écriture. Je lis ce que j'écris à mesure dans ma tête où la capacité de distinguer « j'aurai » et « j'aurais » forme ma phrase. Je me risque à dire cela : la pensée est orthographique, l'orthographie n'étant ici qu'une couche du « s'entendre parler dans sa langue », qui comprend une couche grammaticale, une couche rhétorique, une couche de jugement de goût sur la signifiance, c'est-à-dire la beauté de la phrase et des phrases. Ou encore, toute conscience est conscience de. Et comment la pensée consciente, *cogitatio*, se prend-elle « sous son regard » ? Il n'y a pas de regard, c'est le langage qui la thématise ainsi. La syntaxe du « dit que » ou « il dit que » est réitérable. La mise en guillemets ou en citation, par exemple chez Valéry : « Je me voyais me voir etc... ». Pas de conscience qui ne soit conscience de conscience de et donc langagière : thématique de la conscience, se voir se voir (« je me voyais me voir... »), c'est se parler. J'essaye un autre vieux syntagme aristotélicien :

la langue est la cause matérielle ou bien le milieu immédiat de cette itération. Celle-ci est acte d'une puissance qui est l'itérabilité. Poussons encore un cran. Conscience et science, grammaticale et rhétorique, composent le savoir ou régime de pensée cherchant le pensable ou la vérité. Je ne dis pas qu'il faille être un savant grammairien pour penser quelque chose, mais un sachant sachant parler. Je dirais, faute d'une certaine inquiétude grammaticale discursive, le penser ne pense pas grand-chose ; en termes pascaliens, apprendre, c'est apprendre à bien parler.

Au fond, cette affaire est peut-être ce qui résiste le plus, le mieux par conséquent, de la façon la plus féconde, à ce qu'on appelle depuis pas mal d'années la déconstruction. Finalement, la grande différence est celle qui fait dire à Boileau le fameux « ce que l'on conçoit bien s'énonce clairement, et les mots pour le dire arrivent aisément »... Kleist ne dit pas que les mots pour le dire arrivent aisément, c'est plutôt une bagarre, mais finalement c'est la même chose, *Verfertigung beim reden*. Conception, énonciation, ce sont des termes de l'art poétique de Boileau. Mais j'entends le bien concevoir comme une indivision ou une gestation commune. Il n'y a pas un bien concevoir qui... s'énonce clairement, c'est-à-dire dans un après-coup. Il y a un après coup de la rédaction, mais écrire n'est pas rédiger. Il n'y a pas d'après-coup de l'énonciation, de sorte que l'on peut se servir de cette formule de Boileau ou bien pour dire : il y a deux éléments : conception et énonciation, ou bien pour lui faire dire l'inverse, c'est-à-dire : il y a indivision, et les mots pour le dire arrivent aisément. Le bien penser c'est le même, la même chose, ou presque la même chose, que le bien énoncer. En prenant quelques risques, je dirai qu'il me semble que cette idée ne se retrouve pas seulement chez Boileau, mais aussi chez les linguistes... Il faudrait voir dans la linguistique d'aujourd'hui s'il n'y a pas quelque chose comme cela, c'est-à-dire des propositions qui continuent à faire jouer, ou à affirmer qu'une différence joue entre penser et parler ; cette différence penser-parler qui était, en quelque sorte, acquise dans ce qu'on a appelé le rationalisme. Le propre du rationnel, de la raison, de la raison classique, par exemple chez Leibniz, c'est de poser qu'il y a quelque chose comme un milieu intermédiaire entre une langue et une autre, on peut appeler ça l'esprit, on peut appeler ça le sens. Il y a quelque chose qui se dit avec signification et sens dans la langue A et le sens doit transiter ou pouvoir passer dans la langue B. En quittant la langue A où est-on ? On peut dire que le rationalisme pose, pense, ou postule que l'esprit est le milieu au-dessus de, (comme l'éther de Newton finalement) entre l'allemand, l'anglais, le latin, le

grec, etc, et donc l'esprit passe. Or l'expérience de la traduction, montre qu'il n'y a pas de milieu entre langues. Où est le traducteur qui traduit ? Il traduit un poème, je vais dire anglais. Est-ce qu'il y a entre l'anglais et le français un milieu ? On pourrait poser la question sous cette forme : où est le traducteur ? La réponse : il est dans le dictionnaire. Mais quand il est dans le dictionnaire anglais, il n'est pas dans le dictionnaire français, donc est-ce qu'il y a quelque chose comme un « entre », comme un intervalle entre langues qu'on pourrait appeler « avec quoi penser » ? Mais non. Je suis ou dans une langue ou je suis dans une autre. Evidemment, je peux être dans un dictionnaire de langue à même langue, ou dans un dictionnaire franco-anglais, ou dans un dictionnaire anglais-anglais, mais il n'y a pas d'entre langue. Entre deux langues, il y a une troisième langue.

Le philosophe Heidegger aime bien citer le poème d'Hölderlin sur les *getrennte Berge*, quelque chose comme « les monts les plus séparés ». *Denken* et *dichten* (il ne dit pas philosophie, ni poésie, il dit *denken*, penser et *dichten*, œuvrer) habitent – il s'appuie sur Hölderlin – les monts les plus séparés. La logique de cette figure profonde, signifie que l'on voisine par un abîme et qu'il n'y a d'autre façon d'aller de l'un à l'autre sinon de sauter au dessus de l'abîme, de passer sur l'abîme. Qu'est-ce qu'il y a entre l'allemand, l'anglais, le français et l'espagnol, ? Il y a un abîme ; nous voisinons par un abîme. Et c'est une proposition qui est peut-être généralisable aussi dans le *Miternandersein*, dans le pour-autrui, dans tout ce que vous voulez. Qu'est-ce que voisiner sinon voisiner par l'abîme ?

Je reviens un peu en arrière. La dernière différence à déconstruire – selon le programme derridien qui est le programme de la pensée d'aujourd'hui, déconstruction voulant dire affronter les couples de différences, soit pour subjuguer les deux termes de la différence sous un des termes qui est repris, qui subsume les deux autres, soit pour osciller dans ce que parfois il appelle un *double bind* – donc, la différence à déconstruire c'est la différence penser-parler. À ceux qui lisent les textes des linguistes aujourd'hui, je pose la question : est-ce qu'il n'y a pas toujours, dans tous les énoncés principiels, quelque chose comme le grand jeu de cette différence-là, la croyance invincible que la pensée a de la substance. C'est ce que disent, aussi, les fameuses locutions philosophiques « par soi », « pour soi ». Est-ce que l'on ne trouve pas dans ces énoncés que ce n'est pas *grâce au* latin et *dans* le latin que le *cogito* se saisit lui-même.

La différence, le jeu de la différence, par laquelle il ne faut pas se laisser mener mais qu'il s'agit justement d'affronter, de mettre en question, c'est le

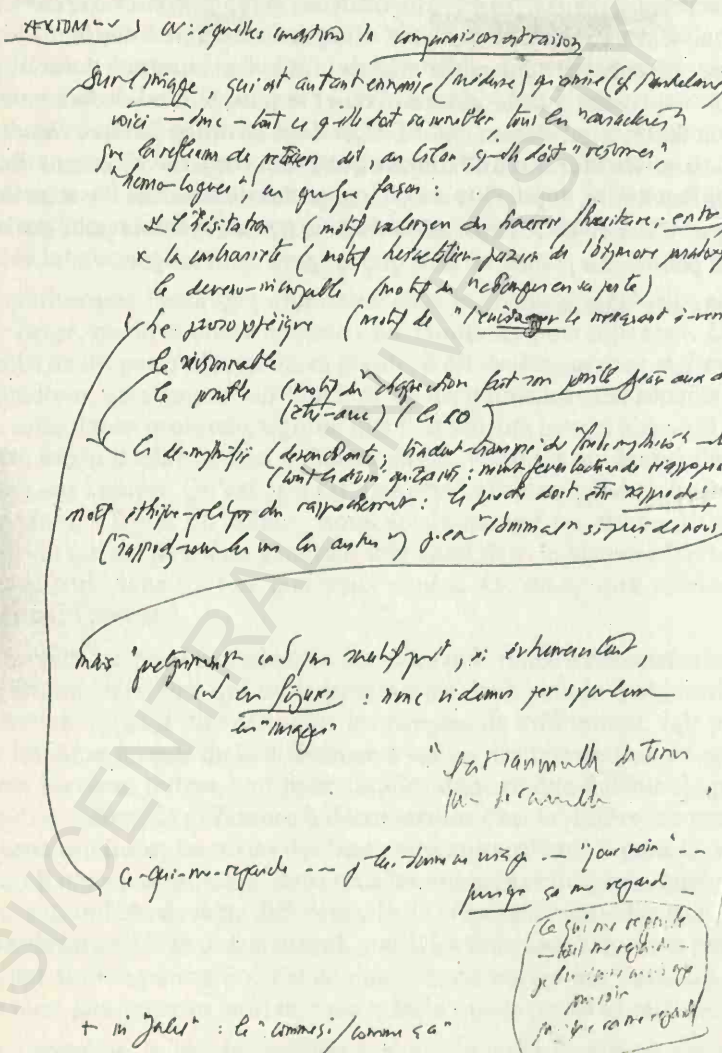
travail de la déconstruction. La déconstruction affronte toujours la différence principale ou essentielle entre penser et parler. On a beaucoup parlé de la différence parler-écrire, or, derrière la différence parler-écrire ce qui se cache c'est la différence penser-parole. En français, nous avons la différence langage-langue. C'est important. Le mot « langue » sert pour dénoter, désigner une langue vernaculaire : il parle anglais, français, espagnol, tamoul, etc... « Langage » est le mot qui désignerait l'objet le plus général de la sémiotique, un peu à la façon dont Balzac dans *Le Lys dans la vallée* fait que Vendenesse offre à Madame de Mertaut un bouquet qui la fait rougir. Autrement dit, il y a un langage des fleurs, et puis il y a un langage des oiseaux. Et il y a un langage de la langue. C'est de cette expression dont je me sers parfois pour parler justement du poème, du poème en tant que langage de la langue.

Passons aux manuscrits.

CUIASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

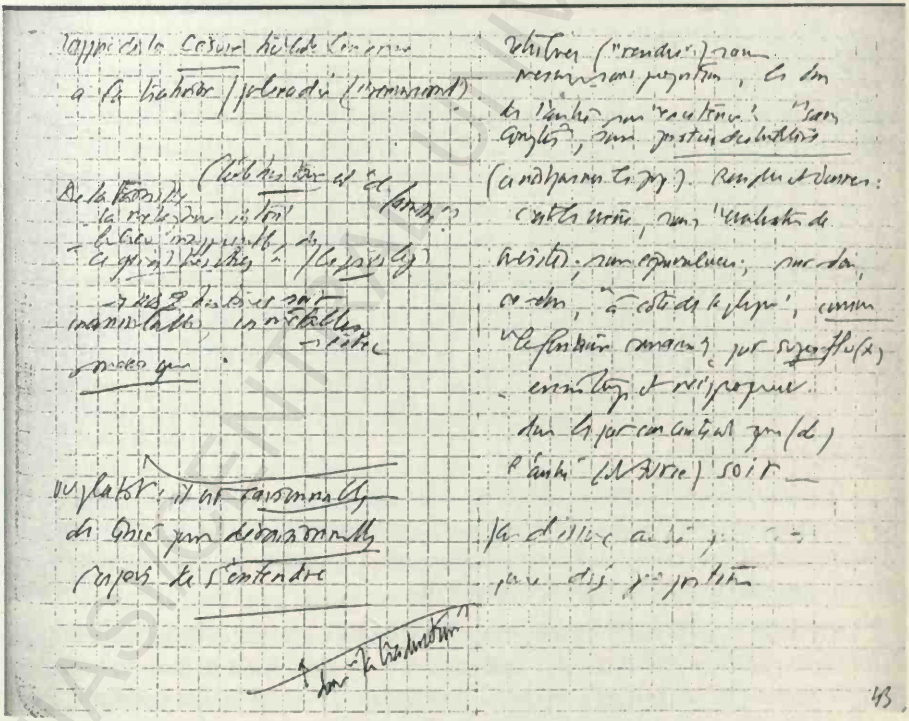
Discussion

Très souvent, je note des choses comme cela :

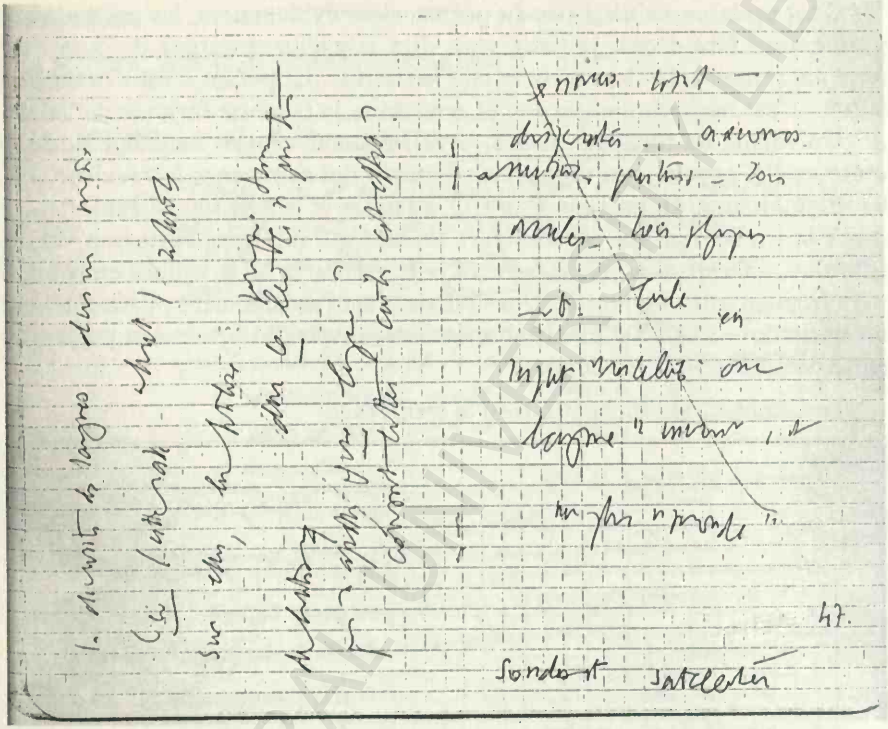


C'est un laïus, ce n'est pas du poème, alors évidemment, les amateurs du poème vont être déçus. Je peux vous dire exactement autour de quoi s'est faite ma propre réflexion, c'est le mot *hésitation*. La poésie, c'est « hésitation entre », c'est hésitation entre son et sens selon la fameuse formule de Valéry. À l'Université de tous les savoirs, Yves Michaud m'avait demandé de faire un topo. J'ai appelé mon topo *L'attachement*. J'ai commencé à travailler avec les dictionnaires, en passant d'un truc à l'autre et je suis tombé évidemment très vite sur *haerere* qui est d'ailleurs un mot qui intéresse beaucoup Valéry, adhésion, adhésif, adhérer, *haerere*. Et puis, et c'est là où je voulais en venir, il y a « fréquentatif » *haesitatio*. L'hésitation, c'est l'attachement ; l'attachement est hésitation. S'agit-il d'une hésitation entre disposition-poème et poème, ou entre disposition-poème et prose.

Le carnet, c'est l'inchoatif, c'est le *beim reden*.



Celui-ci montre une disposition-poème et celui-là



une disposition-prose. Qu'est-ce que cela veut dire disposition-poème ? Cela veut dire la disposition justifiée, la disposition avec enjambement et césure, la disposition justifiée sur la page. Et la disposition-prose, qu'est-ce que c'est ? C'est la disposition dans une séquence ininterruptible. La disposition-poème va à la ligne.

Il m'arrive de disposer l'écrit en choisissant une certaine économie de condensation dans la disposition qui s'apparenterait plutôt au vers ou à la justification libre, même si l'écrivain français, l'écrivain français à poèmes, ou poète, est toujours hanté par l'alexandrin.

Il y a un petit texte d'Agamben qui parlait de Caproni et qui s'interrogeait sur la disposition poétique, l'« écrituration » – j'aime bien le mot *écrituration* qui n'existe pas en français mais en portugais –, l'*écrituration* poétique, c'est la césure et l'enjambement. Il faut qu'il y ait une fin pour qu'on enjambe

et il faut qu'il y ait deux pour qu'il y ait un. La disposition séquentielle, linéaire, c'est celle, au fond, qui pourrait ne pas s'interrompre. Si l'on revient à la notion d'hésitation, on voit qu'elle intéresse le couple signifiant-signifié, elle intéresse la différence philosophie-poésie, elle intéresse toutes sortes de différences. C'est cela l'expérience de l'écrivain.

Au fond, m'intéresse de moins en moins la différence marquée entre prose et poésie, Jacques Roubaud ne serait sans doute pas d'accord. Tout ceci nécessite des nuances. C'est le sens du binôme fameux de Jean-Claude Milner et de Badiou : mathème, versus poème, que l'on peut entendre à la manière de la série où il y a déjà théologème, philosophème, les « èmes », poème, prosème, cette terminaison en « ème » à laquelle le structuralisme nous a habitués. Il faut des distinctions essentielles mais des distinctions essentielles qui n'aboutissent pas forcément à des séparations. La séparation en jeu est peut-être celle qui met d'un côté la littérature et de l'autre côté, la non-littérature, c'est-à-dire le discours que l'on peut appeler scientifico-technique ou que l'on peut peut-être appeler mathème.

Le carnet est une sorte de situation en amont où se retient le battement d'une différence, de ce qui peut se distribuer en fait les quatre cinquièmes du temps en prose et parfois, de temps en temps, selon une disposition avec césure, enjambement, rupture, où la ligne garde encore une autonomie. Je retrouve la question très difficile de la phrase. L'unité, l'élément d'un poème, est encore pour moi la phrase. Or, il y a un vrai débat aujourd'hui. Pour le spatialiste Pierre Garnier, l'élément au sens de l'ingrédient, au sens de l'unité, au sens de la brique du poème, n'est pas la phrase. Si on prend les glossolalies d'Antonin Artaud, l'élément, la brique, n'est pas la phrase. La phrase est prise en tant que proposition logique et grammaticale, et donc rhétorique parce que s'il n'y a pas de phrase, il ne peut plus y avoir de jeu des figures. Si deux mots sont apposés l'un à côté de l'autre en dehors du milieu phrastique, je ne peux pas dire que j'ouvre une asyndète puisque justement je n'ai pas de « syndète ». L'élément phrastique, au sens de la proposition logique et grammaticale me paraît être – en tous les cas, c'est comme ça que je joue les choses – la condition de possibilité de l'effet poétique, ce qui permet de dire : tiens, il a fait un hypallage, ou bien il s'est permis une petite aposiopèse, ou bien il chatouille le zeugma, toutes ces choses que nous faisons. S'il n'y a pas l'élément de la phrase, comment voulez-vous que l'on repère ces figures ? Si j'ai un mot là et un mot là, et qu'en tant que mots, ils sont appelés à être considérés isolément, je ne peux faire

jouer entre eux une opposition. Peut-il y avoir poème en dehors de l'élément phrastique ? Ma réponse est non, ou difficilement.

Cicéron dit que la conscience morale dans son acuité morale, comme puissance de jugement, dépend de la capacité à faire des phrases. Se représenter une situation, l'analyser, prendre une décision, tout l'arrière-plan classique de l'acte moral décrit dans les classes de philo autrefois : délibérer, décider, tout cela renvoie à un délié, à une pensée qui n'est pas une pensée pauvre ou réflexe. C'est pour ça que je mets en indivision l'activité de penser et l'*euphrasie*.

Discussion

Question – Ne peut-on pas rompre avec la loi ?

M.D.– Pourquoi pas, mais que veut dire « rompre avec » lorsque le rapport à la loi est le rapport à la norme, c'est-à-dire la langue. Il faut connaître la loi pour la déjouer, il faut, pour procéder à des disruptions intéressantes (après tout, c'est notre livre de chevet – *Le bon usage*) savoir s'en servir. Il peut y avoir, il y a eu des grands moments qui sont des moments de rupture où il s'agit de déjouer un usage. Mais je les entends, dans les ruptures de l'histoire littéraire, comme des moments où on gagne un palier de généralisation et pas du tout un geste iconoclaste d'envoyer promener. Je vais prendre un exemple dont je me suis servi avec les étudiants quand on rôdait autour de ces questions-là, mais qui me paraît être un bon exemple, c'est l'exemple de la ponctuation. Il y a une ponctuation qui se normatise aux XVII^{e}, XVIII^{e}, XIX^{e} siècles. Un tout petit peu avant Baudelaire, il y a le bon usage, savoir ponctuer, le maître apprend les différentes ponctuations, ponctuation forte, ponctuation faible, le point virgule, la virgule. Il faut ponctuer. À ce moment-là, le rapport de liberté de savoir par rapport à la ponctuation, c'est un rapport où la totalité des possibilités est à disposition et est choisie. Autrement dit, ponctuation = norme et/ou déponctuation, et/ou sous-ponctuation, sur-ponctuation. Si j'ouvre *Les Fleurs du mal*, je vois dans *Duellum*, par exemple, tout à coup un usage du tiret. Le tiret va se généraliser plus tard lorsque Baudelaire met des tirets dans *Duellum*, on peut appeler ça une espèce de sur-ponctuation. L'époque mallarméenne va avec un phénomène de sur-ponctuation, et tout de suite, le fameux 1911-12, le fameux Apollinaire, Cendrars, c'est-à-dire la dé-ponctuation. Nous sommes aujourd'hui dans la situation de quelqu'un qui peut ponctuer, dé-ponctuer,

sous-ponctuer, sur-ponctuer. Sur-ponctuer comprenant tous les excès. On peut donc donner *Le coup de dés* comme un exemple de sur-ponctuation généralisée. En connaissance de cause, le moderne est celui qui est aux prises avec la généralité. On peut donc toujours se demander si on a été au bout de la généralisation, s'il n'y a pas encore une autre possibilité

Quels sont les derniers manifestes en France ? Le manifeste de Robbe-Grillet était un geste vif et, un peu avant, les manifestes d'André Breton, des gestes fracassants, et puis il n'y en a plus eu. Peut-être que c'est parce que les possibilités sont ouvertes, ce que j'ai appelé la généralisation, c'est-à-dire le libre usage de toutes les possibilités en connaissance de cause, je fais ci, je fais ça, je ne fais pas ci, je ne fais pas ça et je dis pourquoi. Un écrivain conscient et organisé est quelqu'un qui dit : je choisis de faire ça. Quant au geste de rupture pour rupture, rupture pour faire du bruit ? Il y a eu une espèce de prise à la lettre du titre de René Char, *La bibliothèque est en feu*, seulement ce n'est pas ce que René Char voulait dire. C'est toujours la même affaire, l'icono-claste, ou le *claste* arrive, met une bombe dans la bibliothèque ou sur la statue de Bouddha et tout vole en éclats. Le problème c'est que tout de suite après il faut reconstituer la bibliothèque. Certainement le geste de rupture est important : déclencher, ouvrir des possibilités, il y a des situations bouchées. Les grands manifestes, c'est très important, mais c'est au profit de l'invention de possibilités qui peuvent ou non être acquises. Est-ce que la glossolalie est une possibilité acquise ? Elle n'est pas intéressante, elle est intéressante pour ou par rapport à un auteur qui compte. Si nous apportons chez l'éditeur un paquet de glossolalies, vous savez bien qu'il ne va pas nous éditer. Qu'est-ce que c'est que ça ? Mais si on retrouve des glossolalies d'Antonin Artaud, on les édite, parce qu'il n'a pas fait que ça.

Question – Barthes a dit que « la langue était fasciste »…

M.D.– Qu'est-ce que cela veut dire ? Moi, je n'ai jamais vraiment compris… « La langue fasciste », ça veut dire quoi ? La langue, la loi, d'accord. Est-ce que la loi est fasciste ? ce n'est pas intéressant de se poser cette question. Je préfère envisager, j'ai toujours trouvé beaucoup plus important et fécond l'examen de la loi comme *double bind*, la loi en elle-même contrariée, contrariante. Loi double, la loi dédoublée. Comment on traduit *double bind* maintenant en français ? Double contrainte, non ? L'essence de la loi ou la légalité de la loi en tant que double contrainte, si l'on veut contrainte paralysante, en tous les cas la loi contrariée. Cela me semble plus fécond.

Question – Comment considérez-vous l'indiscrétion qui consiste à regarder vos carnets ?

M.D.– Tout lecteur est indiscret, mais c'est grâce à cette indiscrétion, qui est d'ailleurs une curiosité, qu'il y a un écrivain. Il n'y a pas de réception s'il n'y a pas de curiosité. C'est d'ailleurs étonnant. On pourrait imaginer un état de léthargie, d'incuriosité complète des uns vis-à-vis des autres. C'est ce qui se produit pour pas mal de livres d'ailleurs. Le geste de lecture est forcément un geste d'indiscrétion. Aujourd'hui cela redouble à cause de l'entour, non seulement les choses que Genette a explorées, les para, inter, intra...textes mais aussi la biographie, le contrat de lecture, le « pacte autobiographique ». Ce que je veux dire c'est qu'un carnet comme celui-ci, c'est vraiment un atelier dont la plupart des choses sont comme du matériau qui n'aura pas servi. En un certain sens cela pourrait être détruit. Je me souviens que j'en parlais une fois avec Pontalis. Il me dit : « moi, je jette tout ». Et moi je lui disais : « moi, je garde tout, sauf les factures ». C'est le geste de garder, je ne jette que les imprimés, les invitations aux galeries quand la date est passée, les factures... Mais toute lettre, je la garde. C'est pour ça qu'à un certain moment, l'IMEC m'a proposé de ramasser le tout et j'ai dit oui. Je ne peux pas justifier cela autrement que par un tempérament de conservation, je suis conservateur.

Question – [inaudible].

M.D. – Vous me faites penser à une chose que je pourrais peut-être maintenant décrire très rapidement, un moment important. Je pars de quelque chose comme *Le Spleen de Paris*, c'est un petit livre que j'ai fait chez Galilée. Il y a un moment qui est aussi vrai pour celui qui s'appelle *Gisants* et qui doit jouer dans la composition poétique. Je dispose synoptiquement toutes les pages, toutes les pages dont j'espère qu'elles vont rentrer dans le recueil, c'est-à-dire le matériau de composition. Par exemple, le petit livre le *Spleen de Paris* a 55-60 pages, alors j'ai une surface, une grande table, mais si la table est trop petite, ce sera par terre, et je mets toutes les plages à plat. Ce besoin ressortit peut-être à l'écriture proprement poétique, c'est-à-dire à la page ; la définition du poème, c'est ce qui tient sur une page, sauf *La Légende des siècles*. Imaginez cette séance, j'ai une cinquantaine ou une soixantaine de feuilles, c'est un moment dont il n'y aura jamais de traces évidemment. Et je dois prendre une décision.

Écrire, c'est décider. L'aboulique n'écrit pas. Comment dire ça autrement. C'est très important. À tout instant, si je dis « ça » je dis « pas ça », il y a de l'hésitation plus ou moins rapide. Il faut décider, c'est un acte de jugement. Juger,

décider. Sans quoi, il y a quoi ? Et bien, il y a Bartleby ou Oblomov. Au fond, c'est ça le « agir », c'est ça la pratique, c'est une activité. Ça rentrerait d'après Hannah Arendt dans la vie active. Bifurcation, c'est par là que ça passe. On doit insister là-dessus. On peut se tromper, on peut revenir en arrière, jusqu'à un certain point ne pas prendre l'autre branche dans la bifurcation, et puis à un certain moment il faut la prendre. Par exemple, le livre qui s'est appelé *Gisants,* qui est devenu un titre pour plusieurs livres, je me rappelle très bien, cela prend une pièce, cela ennuie la famille, les gens qui sont là, « n'entrez pas ». Et il y a une disposition, quelque chose qui a à voir avec une plasticité de l'espace, en même temps une mémoire anticipée sur les séquences. Parce que tout est dans le synopsis, la simultanéité, il faut en même temps jouer sur telle, telle, telle page avant telle autre, cela ne sera pas visible… C'est un moment peut-être, oui, un moment plastique, je ne sais pas comment l'appeler, enfin à la fois décisionnel ou décisionnaire et plastique.

Question – Pouvez-vous revenir sur la « bouchée intelligible » que vous empruntez à Claudel ?

M.D.– La « bouchée intelligible », c'est au fond l'affaire signifiant-signifié, l'intimité de la vociférération, de la prononciation, et du sens. J'aime beaucoup cette affaire de « bouchée intelligible », parce que finalement le jugement en question, c'est le jugement de l'entente, du « s'entendre », du « s'entendre parler ». Il y a une comparaison très rapide, très intime entre une possibilité de la langue et ce qui se passe dans la signifiance. Il y a une appréciation de beauté, c'est ça la « bouchée intelligible », et qui a affaire avec le sens. Très souvent, c'est vrai pour ce que je fais, et puis c'est vrai pour beaucoup de poètes, très souvent, une lexicalisation profonde de la langue revient à l'audition, elle est réentendue. Au fond, écrire un poème, c'est d'une certaine façon réentendre une habileté, une capacité, une lexicalisation profonde. Les titres d'André Breton, *Signe ascendant*, *Clair de terre*, ça revient au même. Une fois j'avais écrit, il y a très longtemps un poème qui démarrait avec l'expression « L'orage menace ». Je prends cela comme exemple de « bouchée intelligible », avec l'inquiétude que fait entendre ici l'avertissement de Rimbaud quand il parle d'« inhabileté » fatale. Je ne sais pas très bien ce qu'il veut dire, mais enfin l'habileté c'est aussi en même temps et toujours le risque d'inhabileté fatale, d'une répétition inutile, d'une déformation… C'est ça, la « bouchée intelligible ». En plus chez Claudel, il y a quelque chose de l'eucharistie, mais ça c'est une autre affaire.

Question – Pouvez-vous revenir sur les rapports indivisés entre pensée et langue ?

M.D.– L'inventivité, la percée pensive d'une écriture a lieu dans une langue et par conséquent elle en mobilise les virtualités, la virtuosité mobilise la virtualité. Autrement dit, il n'y a pas une zone d'écriture où les figures de rhétorique, de style, vont être utilisées chez l'écrivain et puis le philosophe, qu'est-ce qu'il fait, après tout… on ne sait pas très bien. D'ailleurs, si on passait dans la langue allemande, il se passe quelque chose dans la langue allemande que beaucoup d'Allemands n'entendent pas, ne veulent pas recevoir. Et c'est parce que c'est la langue allemande. Un verbe *wesen*, ou je ne sais pas quoi… (Il faudrait que je donne la parole à Badiou) c'est un « événement »… Là aussi, c'est un argument qui est fait pour l'indivision. C'est un événement de pensée, et quand c'est un événement de pensée, c'est un événement de langue. Comment en serait-il autrement ?

LE PIED DE LA LETTRE

Michel ARRIVÉ

Il est toujours embarrassant d'avoir à parler de ses propres écrits. Surtout quand un malencontreux hasard fait que ces écrits sont pour une large part restés confidentiels. Je me réfèrerai, ici, à deux brèves nouvelles dont je suis l'auteur : *L'emménagement* qui présente, selon certains de ses rares lecteurs, un caractère nettement onirique et *Ce que se disent les anges gardiens* qui fait apparaître des préoccupations « théoriques » dans un cadre fictionnel.

Commençons, par quelques bribes de réflexion sur la notion si fascinante de *pied de la lettre.* Je m'appuie sur l'autorité d'Adolphe Ripotois, commenté par Alfred Hellequin[1] :

> « Le pied de la lettre
>
> Pied de la lettre, bout ou extrémité opposée à l'œil. On l'appelle pied parce que c'est cette extrémité qui sert de point d'appui à la superficie et au corps de la lettre, qui peut être considérée dans son tout comme ayant trois parties distinctes.
>
> Littré, le lettré, croit que c'est ce sens technique du mot pied qui explique l'expression « prendre les mots au pied de la lettre ». Je n'en crois rien. C'est la lettre elle même, ce dessin sur le blanc de la page, qui est un corps et qui a un pied.
>
> Prendre les mots au pied de la lettre, c'est prendre son pied avec la lettre. »

On le voit, Ripotois est obsédé par la lettre, prise, comme il se doit, à la lettre. Dans plusieurs autres textes, on le voit procéder à l'élimination progressive de certaines lettres[2].

Ripotois s'en prend, assez justement à ce qu'il me semble, à la trop naïve interprétation de Littré, qui s'appuie sur le sens *technique*, en typographie, de

---

[1] Il s'agit de personnages-auteurs de mon premier roman *Les remembrances du vieillard idiot,* Flammarion, 1977.

[2] *Ibid.*, pp. 112-113.

l'expression *pied de la lettre*. En réalité le *pied* – comme l'*œil* – confèrent à la lettre elle-même – et pas seulement au caractère qui l'a imprimée – un *corps*. Qu'en est-il maintenant de la relation entre ce *corps* de la lettre et le sens *littéral* ? Très vaste, et très ancienne question, qu'il n'est pas question d'étudier ici dans toute sa complexité. Je me contente de faire deux constatations à mes yeux évidentes :

1. La notion de *sens littéral*, prise, comme il se doit, *à la lettre*, confère à la lettre un sens, c'est-à-dire contrevient au principe de l'arbitraire du signe. Saussure dans les *Écrits de linguistique générale* ne se tourmente nullement pour le *sens littéral*, qui, sauf erreur ou oubli, n'est jamais explicitement allégué. Il a pour substitut approché le *sens propre*, dont Saussure va répétant qu'il n'est pas susceptible d'être distingué du *sens figuré*.
2. Le *sens littéral*, c'est celui qui tient au corps. Mais pas seulement au corps de la lettre : au corps du sujet. C'est ici à Freud qu'il faut penser, et aux innombrables analyses des *Études sur l'hystérie* qui donnent au *sens littéral* le statut de support – Lacan dira plus tard, joliment, de *cheville*[3] – d'un symptôme corporel. Je pense par exemple au « regard perçant » qui détermine la douleur térébrante dont souffre Frau Cecilie[4], ou encore à l'impossibilité de se tenir debout comme de marcher qui atteint Elizabeth von R. : c'est qu'elle prend *à la lettre* l'expression administrative *allein stehen*[5].

Mais je laisse de côté ces problèmes difficiles, qui nous entraîneraient trop loin, et j'en viens à ce qui m'intéresse : l'instance de la lettre dans les textes publiés sous le nom, exclusif ou non, de Michel Arrivé. Car on a compris que l'insistance avec laquelle ces problèmes reviennent sous la plume des auteurs qui peuplent ses ouvrages est sans doute l'indice de l'intérêt qu'il leur porte

---

[3] « Si l'inconscient est tel que Freud nous l'a dépeint, un calembour peut-être en lui-même la cheville qui soutient un symptôme, calembour qui n'existe pas dans une langue voisine » (Lacan, 1981, p. 135).

[4] Freud et Breuer, 1895-1981, pp. 143-144.

[5] Freud et Breuer, 1895-1981, pp. 120-121. *Allein stehen* signifie « littéralement » « se tenir debout tout seul ». Dans l'usage administratif allemand, l'expression signifie « figurément » « vivre seul(e) ». Les symptômes d'astasie et d'abasie de la jeune patiente s'expliquent par la « traduction symbolique » du sens littéral de l'expression. On remarquera que, conformément au texte de Lacan cité dans la note 3, le « calembour » entre sens littéral et sens figuré n'est pas possible dans la « langue voisine » qu'est le français.

lui-même. Toutefois je suis presque tenté d'ouvrir avant de les traiter une brève parenthèse.

Elle consisterait, si je l'ouvrais, à m'interroger sur la relation entre les préoccupations de linguiste de Michel Arrivé et les caractères de son (ou de ses) écritures « fictionnelle(s) ». Je me contenterai d'avancer timidement deux remarques, en les soumettant à ceux d'entre vous qui sont, peu ou prou, dans le même cas que lui : simultanément linguistes et romanciers. Situation relativement rare, mais non inexistante.

1. Il semble y avoir pour Michel Arrivé une grande porosité entre ces deux types d'écriture. Il donne parfois l'impression d'écrire ses travaux « scientifiques » comme des romans. Pour ne prendre qu'un exemple, son ouvrage de 1994 *Langage et psychanalyse, linguistique et inconscient* s'ouvre périodiquement sur des récits de rêves présentés non seulement à titre d'exemples pour l'argumentation « scientifique », mais aussi pour la forme même qui leur est conférée. De ces rêves il n'est pas explicitement dit qu'ils ne sont pas les siens.

2. Est-ce à dire que l'inverse ne se produit pas ? Vous vous êtes évidemment aperçus d'après les textes que je viens de citer ou d'après les conversations des anges gardiens que les préoccupations langagières sont omniprésentes dans les romans de Michel Arrivé. Au point d'être totalement envahissantes dans *L'horloge sans balancier*[6].

J'en viens à l'ultime partie de mon propos : celle qui vise la matérialité de l'écriture. J'essaie de me garantir contre tout soupçon de narcissisme en précisant que l'écriture dont je vais dire quelques mots n'est pas la mienne, mais celle des auteurs qui sont mis en scène dans mes romans : Maurice Maréchaux, Adolphe Ripotois, Antoine Laumonier et Pascal Lejeune.

Ils ont tous quatre une particularité commune : ils ont commencé par écrire à la plume – Sergent-Major ou autre –, sur des feuilles de papier. La page a été pour chacun d'eux un objet fondamental. Objet matériel, fourni par le hasard. Car les conditions d'écriture, plus ou moins aléatoires, de ces quatre écrivains, leur livraient selon les circonstances des supports divers : certains

[6] On trouvera une analyse pénétrante de cette omiprésence dans l'article de Jacqueline Authier-Revuz « "Comme disent les humains…", un exil langagier », *in Mélanges Michel Arrivé*, 2002.

se contentaient souvent de feuilles de carnets ou d'agendas, voire de lambeaux divers parfois préalablement utilisés.

Les trois auteurs ont un autre trait commun : ils ont, comme on dit, « le souffle court ». La page, quels qu'en soient les dimensions et l'aspect, fixe pour eux une frontière. Comme toute frontière, elle a un double rôle : elle enferme et, en même temps, elle incite à franchir la limite qu'elle constitue. C'est cette dialectique de la page qui s'observe de façon plus ou moins patente aussi bien dans les propos tenus par les quatre auteurs que dans l'aspect matériel de la plupart de leurs écrits[7].

Le passage du manuscrit au tapuscrit n'a pas semblé introduire de changements fondamentaux dans les pratiques scripturales des quatre écrivains. C'est que la page conserve son statut. Sa fonction de frontière s'en trouve même sans doute accentuée. Seule différence importante avec l'écriture manuscrite : la rature. Elle se fait souvent, sur un tapuscrit, à la main. Les trois écrivains recourent de façon abondante à cette pratique. On a même vu plus haut que Maurice Maréchaux en vient à assimiler *écriture* et *rature*, songeant peut-être au fait que dans *littérature* il y a à la fois de la *lettre* et de la *rature*.

Après la machine survient l'ordinateur. J'ai en ce domaine la compétence, faible, de l'utilisateur moyen. Je me contente donc de quelques remarques cursives, soumises à l'appréciation des spécialistes, sans doute présents en troupes serrées dans mon auditoire.

Une évidence absolue : avec l'ordinateur tout change. Dans les traitements de textes anciens, la page disparaît : elle n'est pas préalablement donnée, elle se produit d'elle-même, de façon plus ou moins inopinée, dès que la quantité suffisante de texte a été produite. Même quand elle semble donnée d'emblée – les logiciels les plus récents comportent, à titre de choix, cette possibilité – elle change d'aspect, et, du coup, de statut : elle n'est séparée de celles qui la précèdent et la suivent que par une frontière graphique, en sorte qu'on peut faire défiler la suite des pages sans solution de continuité. La fonction qu'elle prend dans l'écriture en est fondamentalement modifiée.

Autre mutation produite par l'ordinateur : la rature disparaît. Non, je n'ignore pas qu'on peut donner à un segment de texte l'apparence d'un frag-

[7] Sur cette dialectique, on pourra se reporter à Michel Arrivé « Étude d'un dossier manuscrit » in *Langages 69*, « Manuscrits-écriture, production linguistique », A. Grésillon et J.-L. Lebrave, éd. Larousse, 1983, p. 102.

ment raturé. Mais à ma connaissance personne n'utilise cette possibilité pour procéder à ses propres ratures : on ne la met normalement en œuvre que pour reproduire un texte préalablement raturé. Elle est, par exemple, couramment utilisée dans les travaux sur Saussure où il est utile de faire apparaître les ratures du linguiste. Certains auteurs ont pu recourir à ce procédé pour conserver une sélection – sans doute faite après coup – de leurs propres ratures[8]. Geste exceptionnel, qui ne se confond évidemment pas avec la pratique ordinaire de la rature.

On le sait, avec l'ordinateur, l'effacement se substitue à la rature. Le statut des deux pratiques est fondamentalement différent : la rature laisse subsister, plus ou moins difficilement lisible, le segment contesté. L'effacement le fait tomber définitivement dans la trappe sans fond du disque dur, d'où l'on ne peut l'exhumer qu'au prix de manœuvres compliquées. À moins bien sûr que l'auteur n'ait, manuellement ou automatiquement, ouvert un fichier « Brouillons et ratures », afin d'y conserver religieusement les déchets de son écriture, à l'usage de ses futurs éditeurs dans la Bibliothèque de la Pléiade. Il conviendrait sans doute de lancer une enquête pour savoir où en est, chez les écrivains d'aujourd'hui, ce type de pratique.

Un mot sur l'avenir de l'écriture informatique. Il est possible, comme l'avance Pierre Georges[9] qu'on assiste à un « retour du manuscrit ». Par l'institution, prévisible dans un avenir plus ou moins proche, du « papier numérique » et du « stylo caméra ». Ainsi sera restituée l'écriture manuelle, combinée avec son interprétation numérisée et son enregistrement informatique. Il conviendra, le moment venu, de s'interroger sur les nouvelles mutations introduites par cette pratique.

On l'a sans doute compris : si je viens de prendre la parole en mon nom, c'est que les manuscrits des quatre auteurs auxquels je me suis préalablement attaché ne nous disent *rien* sur ces problèmes contemporains. Pour d'évidentes raisons historiques – pour les trois premiers – et psychologiques, pour le dernier, ils n'ont pas eu accès à l'ordinateur.

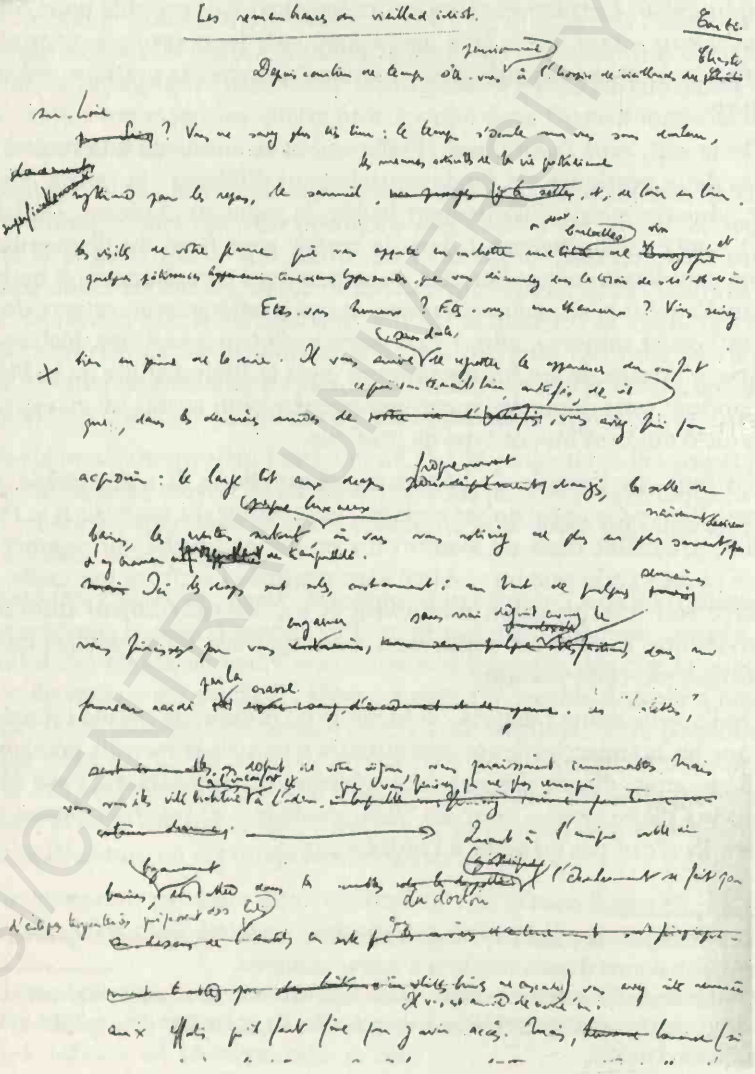
---

[8] Un exemple : le texte de Georges Mérillon, 1976. La revue *Tel quel* autour des années 70 en donne d'assez nombreux autres exemples.

[9] *Le Monde* du 23 novembre 2001. Dans le même numéro du *Monde*, une série d'articles décrivent les aspects techniques du procédé. Ils prévoient d'ici à 2006 la vente de 100 millions d'unités.

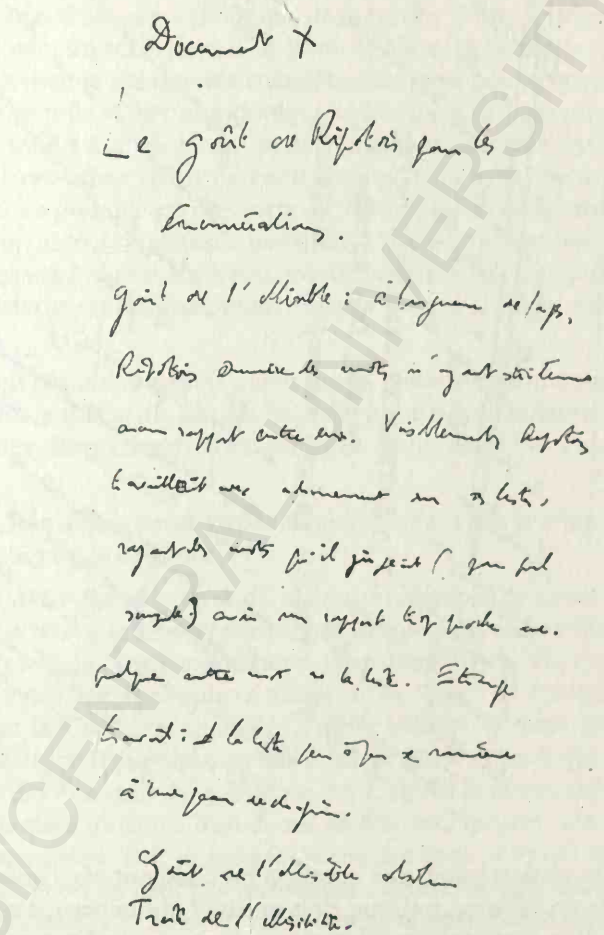
Discussion

M.A. – Voici le tout premier état de la première page des *Remembrances du vieillard idiot* suivi de deux autres brouillons.

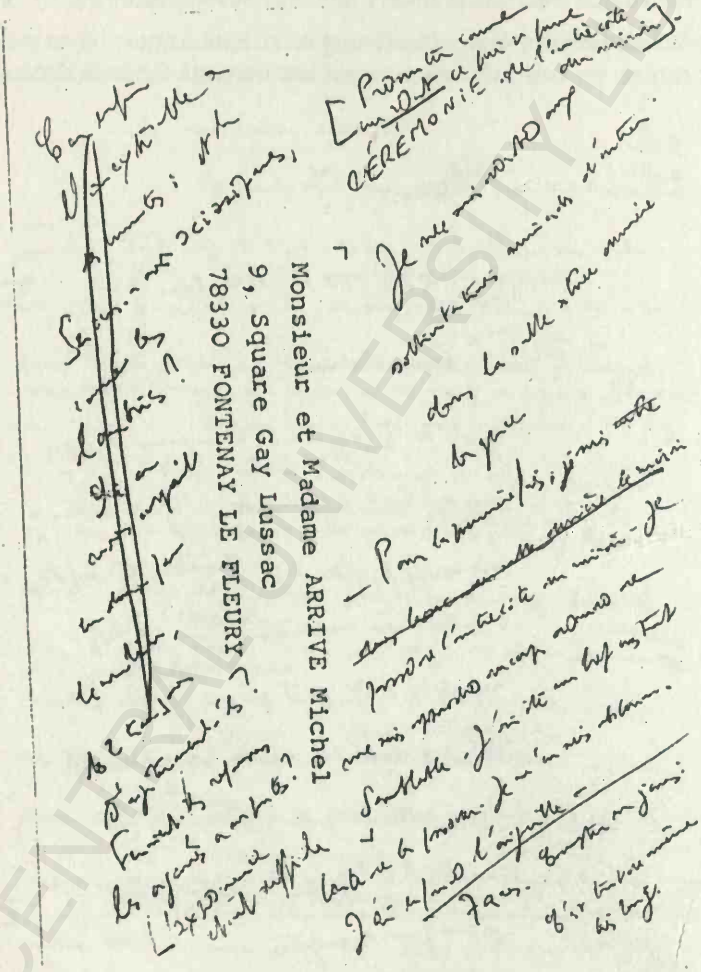


I.F. – Est-ce que tous vos premiers jets sont aussi raturés que ce feuillet ?

M.A.– C'est souvent aussi raturé que cela. Remarquez, ici ce n'est pas tellement raturé, on voit infiniment pire, c'est un texte très modérément raturé.



B.C.U. „M. EMINESCU" IAȘI
LITERE



Louis Hay.– Je voulais poser une question précisément sur l'anéantissement du texte et ses procédures, puisque c'est un sujet qui m'occupe actuellement. Vous parliez d'un texte entièrement raturé dont ne survivait qu'une phrase. Et là, vous nous montrez un texte qui est modérément raturé mais qui a été anéanti, si on peut dire, par le principe de la corbeille. Quelle est la différence entre des pratiques de négation, d'anéantissement, de rejet de l'écriture ?

CUNY CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

M.A.– C'est une question intéressante. Le personnage dont vous avez entendu rapporter la pratique vraiment très spécifique à l'égard de l'écriture, est affecté d'une particularité, il est pressé par le temps. C'est un personnage de roman et le phénomène auquel vous faites allusion se situe à l'intérieur du roman. En quelque sorte, le traitement auquel il soumet son texte est pire que de la rature. C'est autre chose que de la rature. C'est, à proprement parler, l'anéantissement du texte dont il ne laisse finalement subsister qu'une phrase unique qui constitue ses œuvres complètes. Ce n'est pas en quelque sorte une pratique scripturale. C'est une pratique « raturale », si j'ose dire, strictement « raturale », tandis que là, la rature extrêmement modérée, est une pratique scripturale, c'est-à-dire vise à parvenir à ce qui sera peut-être la forme définitive du texte. Le premier est une sorte de mise en scène de la rature, mais de la rature sous un aspect totalement mortifère, c'est-à-dire aboutissant… Il y a un autre personnage qui procède à peu près de la même façon et qui se débarrasse de ses manuscrits en les précipitant dans sa fosse d'aisance. Anéantissement total.

L.H.– Ce sont des phénomènes qui existent. Nous avons une page de Bataille qui est réduite à une seule phrase, laquelle phrase dit d'ailleurs : « Je m'abandonnais à des mouvements d'insouciance et de liberté ». Tout le reste est anéanti.

M.A.– Non, je n'ai pas pensé explicitement à cela, mais je n'ignore pas l'existence de pratiques de ce genre.

Jacqueline Authier-Revuz – Tu as dit justement à propos de Laumonier et de tes ratureurs invétérés : raturer et écrire sont une seule et même chose. Effectivement, lui, c'est de la rature annulatoire, mortifère, tuante. Or, c'est lui qui dit : raturer et écrire sont une seule et même chose. Tu en as d'autres qui disent : « le mot, c'est la mort sans en avoir l'r », par ailleurs, la mort, elle est partout dans cette écriture. Il y a donc un lien entre écriture et mort qui fait, du coup, que tu peux dire : ce sont des pratiques. Moi, j'ai de la rature sage qui est de la rature productrice où là, ça irait de soi de dire que raturer et écrire sont une seule et même chose. Toi, tu mets en scène des gens pour qui la rature est la rature tueuse, et on ne peut pas les évacuer comme des épiphénomènes, parce que, de fait, l'écriture et la mort, via le temps, me paraissent intimement liées dans tout ce que j'ai pu lire.

Quel sens donnes-tu à « raturer et écrire sont une seule et même chose » quand c'est le cas d'un individu qui détruit par la rature et non pas qui produit ?

M.A.– Il est de toute façon évident que dans toute rature, il y a destruction de quelque chose. Effectivement, le problème que tu poses très bien est de savoir quel type de relation peut exister entre ce geste observé réellement dans quelques pratiques scripturales quand même assez rares, celui de la rature définitive, absolue, qui rend le texte absolument illisible et qui ensuite détruit, c'est-à-dire une sorte de rage destructrice absolue, et le geste plus innocent du type qui écrit un roman et qui s'aperçoit que pour telle ou telle raison il a employé là le passé simple et qu'il aurait préféré le passé composé. Le problème est de savoir s'il y a quelque chose de commun entre ces deux gestes. C'est une question que je me pose et à laquelle je ne répondrai pas.

I.F.– Vous dites qu'il n'y a pas seulement rapport entre l'écriture et la mort mais aussi entre écriture, mort et lecture. Et la lecture ou le livre est souvent lié, dans vos textes, à l'enfermement. Dans *L'emménagement*, par exemple, le livre est signification de mort, d'arrêt. On s'arrête pour lire. Est-ce que la mort préoccupe l'écrivain ou préoccupe l'écrivain qui s'interroge sur la langue ? J'arrive à une question subsidiaire et plus précise sur laquelle vous avez terminé : s'il y a porosité entre écriture de fiction et écriture linguistique, écriture de travail sur la langue, *au moment où* vous écrivez, est-ce qu'il y a vraiment porosité ? Au moment où vous écrivez de la linguistique ou de la fiction, est-ce que vous êtes à l'intérieur de la langue qui serait comme « transparente », ou est-ce que vous gardez une distance, une dimension méta ? Parce que la dimension méta, elle est partout dans la fiction, comme contenu du discours et au moment de l'écriture.

M.A.– C'est extrêmement difficile à dire tout ça. La dimension méta est effectivement omniprésente dans les écrits dont je vous ai parlé. C'est un problème de se demander si elle est omniprésente dans toute écriture littéraire. J'ai plutôt l'impression qu'elle est omniprésente. Maintenant, c'est un autre problème de se demander ce qu'il y a – ne parlons pas de conscient, parce que naturellement tout ça est parfaitement conscient – d'intentionnel, de réfléchi, de surveillé, dans ce qu'il y a de méta dans l'écriture fictionnelle et ce qu'il y a de méta dans l'écriture dite scientifique. Je vais dire une chose vraiment toute bête. Pour ma part, quand j'écris un article de linguistique, la dimension méta est au plus haut point reconnue, instituée, institutionnalisée. Quand j'écris de la fiction, c'est entièrement différent. Je reprends ce que j'ai dit tout à l'heure à propos du « vous » des *remembrances*. Je n'ai pas un instant pensé à écrire ce roman-là autrement qu'au « vous ». Le « vous », il n'est pas rayé, je crois. Vous voyez, il est apparu d'emblée et il n'a pas fait l'objet d'un choix. Je garantis

littéralement l'anecdote que j'ai rapportée, à savoir que j'ai été fou furieux quand je me suis avisé – ce que je savais, mais je n'y pensais plus – que quelqu'un d'autre avait usé du procédé. J'ai été véritablement agacé de constater ce que j'ai appelé un plagiat par anticipation. Voilà ce que je peux vous dire. L'attitude métalinguistique, métadiscursive, métasémiotique, dans un texte de fiction – sauf dans certains segments absolument enchâssés dans le roman, des sortes de citation à l'intérieur – est évidemment tout à fait consciente, mais ni intentionnelle, ni constamment surveillée.

Quant aux questions sur la mort, c'est très compliqué. J'ai vraiment très envie, pour les questions sur la mort, de vous renvoyer aux œuvres complètes de Ripotois. « Le mot, c'est la mort sans en avoir l'r ». À vous de voir. Ça marche en français, ça ne marche pas dans une autre langue.

Question – Comment sort-on de l'aphasie ou de l'agraphie réflexive propre à la posture d'écriture universitaire ?

M.A.– Pourquoi spécialement universitaire ? C'est une posture assez générale…

Question – Pas l'agraphie. Chez l'écrivain, au contraire, il y a peut-être des difficultés à surmonter l'inhibition à écrire, mais c'est un constat assez général, les professeurs ont du mal à se faire à la fiction. En tout cas, ils ont un narcissisme si développé, si fragile, qu'ils hésiteront à livrer au public une écriture non scientifique. Est-ce que vous connaissez le cas d'autres linguistes professionnels qui ont écrit de la fiction et est-ce qu'ils ont aussi thématisé cette agraphie, comme vous le faites.

M.A.– Je suis embarrassé par votre question, car les auteurs qui sont mis en scène dans mes romans sont effectivement plus ou moins des universitaires. Est-ce pour cela qu'ils sont atteints d'agraphie ? Je n'en sais rien. Je ne me suis, en tout cas, pas posé explicitement la question. J'ai peut-être eu tort. Ça, c'est quelque chose de fondamental, quand on écrit, on ne se pose pas toutes les questions. Sinon, ce serait la page blanche, définitive et absolue. Il se trouve que l'auteur qui signe ces romans connaît bien le milieu universitaire pour y avoir vécu quarante ans et connaît bien le milieu des enseignants pour être fils d'instituteur. Inévitablement apparaissent dans les romans que publie cet auteur des personnages d'universitaires et des personnages d'instituteurs. Est-ce que les difficultés évidentes qu'éprouvent tous ces personnages avec l'écriture sont liées au statut d'universitaires ? Je n'en sais rien. Franchement, je n'en sais rien.

Des linguistes publiant des romans ? Je n'en connais pas beaucoup. Des, comme on dit, « littéraires », avec tous les guillemets que vous voulez, écrivant des romans, il y en a beaucoup plus. Mais des linguistes, comme ça, à brûle pourpoint, je n'en connais pas.

J. A.-R.– Une chose qui m'intéresse particulièrement, et qu'Irène Fenoglio a tout à l'heure évoquée, c'est le problème de la porosité. La fiction par porosité peut renvoyer à l'auteur. Tu as parlé d'indices. Tes œuvres complètes permettent aussi d'arriver, sans doute en remontant de la fiction par porosité, jusqu'à l'auteur. Je voudrais savoir si tu peux donner des indices linguistiques de cette remontée.

M.A.– Les questions qui me sont posées sont vraiment extrêmement difficiles. Des indices linguistiques de la porosité… Le mot porosité m'est venu comme ça, tout récemment, précisément ce matin ou hier, pas plus tard, c'est-à-dire au moment où je mettais la dernière main, dans la hâte pour désigner la relation, telle que je la vois, entre mes travaux dits scientifiques et entre mes travaux dits fictionnels, avec tous les guillemets que tu veux sur les deux adjectifs. Je sais que ta question vise un peu autre chose. Mais c'est à partir de là que j'ai parlé de porosité. Et à vrai dire, en y réfléchissant bien, je maintiens assez volontiers ce terme. J'ai constaté, sans déplaisir, au moment où je publiais – je dis bien, « où je publiais » pas « où j'écrivais » – parce qu'il y a naturellement une différence considérable entre écrire et publier, que mon écriture scientifique s'en trouvait facilitée. Il n'y a pas de doute. J'ai constaté, par exemple, qu'avant le moment où j'ai publié des romans, mes articles scientifiques étaient brefs. Maintenant, ils sont devenus longs. Je ne sais pas s'ils sont devenus bons. Et je constate aussi, toujours avec un certain plaisir, qu'ils déplaisent à certains, ce qui est, à mes yeux, un indice de leur qualité. Je sais pourquoi ils déplaisent. C'est parce que, de loin en loin, se reconnaît une écriture non proprement scientifique, qui ne répond pas tout à fait aux normes de l'écriture scientifique.

C'est une première réponse. Mais ta question allait plus loin, car, si je t'ai bien entendu, elle visait la porosité entre les écritures des différents auteurs qui apparaissent dans mes travaux et à en repérer certains indices linguistiques. C'est ça ?

J. A.-R.– À partir de la fiction, de la prétendue fiction. Est-ce qu'il y a des indices linguistiques qui marquent la porosité entre la fiction et Michel Arrivé ?

M.A.– Je ne suis pas vraiment embarrassé, mais perplexe. Pour trouver des indices linguistiques, c'est-à-dire isolables, de ce genre de porosité… J'avoue que je n'y ai pas pensé. À quel type d'indices penserais-tu ? Des emplois de pronoms, des choses de ce genre ?

J. A.-R.– Des prédicats, un certain type de prédicats qui pourraient rendre compte soit d'un fonctionnement judicatif, des problèmes de jugement, d'évaluation, ou bien des prédicats qui renvoient à l'affectivité et qui sont propres à Michel Arrivé.

M.A.– Internes à la fiction ou externes ?

J. A.-R.– Internes à la fiction, mais qui marquent le lien entre la fiction et l'auteur. Je dois dire qu'ayant pratiqué beaucoup tes articles scientifiques et d'autre part, tes textes de fiction, il y a des parentés d'écriture absolument évidentes et qui sont en particulier liées au temps (ce que je considère comme étant un rapport au temps) à savoir l'utilisation – ô combien dense – du tiret, cette espèce de suspension du cours de la phrase qui est commune et à tes auteurs et à toi, que tu écrives de la fiction ou un article. La question du rapport au temps qui est narré, mis en scène dans des personnages, me paraît être tout à fait retrouvable dans le rythme de ton écriture à toi.

M.A. – Et de l'élocution.

J. A.-R.– Mais ça, je n'osais pas. Je m'en tenais à l'écriture. En ce qui concerne l'usage de la modalisation autonymique et des boucles réflexives qui ont également à voir au temps puisqu'elles arrêtent le cours du dire, sur un autre mode, avec ou sans tirets, et que d'autre part, elles témoignent d'un rapport problématique au langage, du fait que les mots ne vont pas de soi. Tu ne mets pas tout entre guillemets, mais tu en mets beaucoup. Pour toi, le langage, n'est pas du tout quelque chose qui va de soi. On s'arrête, on commente et on a deux bénéfices d'un coup, parce que, d'une part, on commente en reprenant la maîtrise sur les mots qui vous échappent comme chacun sait, et d'autre part, on arrête le cours inarrêtable du dire. Il y a encore un autre trait dans l'espèce de modalisation autonymique de distance, qui est cruciale dans le récit *L'horloge sans balancier*, c'est que les mots nomment mal, le ratage universel de la nomination. Or, les personnages utilisent des formes comme « le mot ne va pas », etc, mais ils utilisent aussi constamment des formules, des tournures qui te sont très propres, qui sont « une sorte de », « une ombre de ». Si tu pouvais devant tous les mots mettre « une ombre de » ou « une sorte de », tu serais beaucoup plus content parce que, finalement, il y a une espèce « d'une sorte

de » généralisée dans toute nomination que tu partages avec tes personnages, avec leur écriture.

M.A.– Je pense que tu avais sans doute en tête principalement le dernier de mes romans dans lequel effectivement, ce qui est fondamentalement mis en scène, c'est la nécessité de vivre jusqu'au bout une vie réduite à sept ou huit ans. Ça pose quelques problèmes. Mais l'essentiel, j'exagère peut-être en disant l'essentiel, parce qu'il y a évidemment le problème de la mort qui est à tout instant posé – à la fois désirée et inévitablement redoutée par sa proximité, et à la fois désirée en raison de sa proximité –. D'où l'intrigue dans laquelle je ne suis pas spécialement entré, qui indique la machination par laquelle le héros Antoine Rousselet organise avec son ami Semblable le scénario de leur propre mort. Comme ils ne peuvent pas mourir, sauf par meurtre, Antoine Rousselet va tuer son ami Semblable, et va du coup être condamné à mort. Ils feront coup double. Or, ça ne marche pas. Enfin, ça marche pour l'ami, mais ça ne marche pas pour Antoine Rousselet, parce que les horribles humains entre temps ont aboli la peine de mort. Je m'aperçois qu'en disjoignant cela du reste, j'opère une disjonction qui n'est pas prévue par mon propre texte, puisque mon propre texte dit explicitement « le mot, c'est la mort sans en avoir l'r ». Autrement dit, c'est sur le mot que se répercute le problème de la mort et le problème du temps, inévitablement inséparables. Et là, je ne peux que renvoyer aux très pertinentes analyses que vient de nous fournir Jacqueline Authier, à cette très délicate description de la fonction des tirets, des guillemets et des prises de distance explicites par les expressions « une sorte de », « une ombre de », « un début de », qu'effectivement, je vois parfois, avec un début d'inquiétude, se multiplier dans tous mes écrits.

J'ai écrit une petite nouvelle qui met en scène les affres horribles d'un malheureux thésard. Il s'aperçoit avec horreur qu'il ne peut pas écrire. Pourquoi ? Parce que chaque mot s'accompagne précisément de guillemets. Et en quelque sorte, la distance finalement entre ce qu'il dit et ce qu'il vise est telle qu'il en devient totalement paralysé. Il trouve un moyen, que je trouve élégant, c'est de commencer sa thèse par l'index. Vous construisez d'abord un index, en faisant appel à tous les noms qui sont vraisemblables dans une thèse, vous leur affectez un numéro de page, et ensuite vous rédigez la thèse en faisant apparaître les noms propres, éventuellement les noms de concepts, à l'endroit voulu.

Question – Est-ce que vous faites beaucoup d'ajouts dans vos textes scientifiques et est-ce que vous avez l'impression qu'ils correspondent justement aux

mots qu'on voit ici ajoutés dans votre texte de fiction : « presque luxueux », un adjectif, puis tout en bas, « bruyamment », donc un adverbe ; finalement des classes de mots qui sont syntaxiquement facultatifs ?

M.A.– Est-ce que vous auriez raison sur un corpus plus long ? Je ne sais pas si le type d'ajout que vous avez remarqué est particulièrement fréquent.

Question – Est-ce que vous avez gardé les avant-textes de vos publications scientifiques ?

M.A.– Je ne crois pas. J'ai conservé à peu près systématiquement des tapuscrits. Depuis que j'écris sur ordinateur, ils restent sur mon ordinateur. Mais il y a une question qui, me semble-t-il, pourrait être posée, (elle l'est d'ailleurs traitée, dans ce volume, par Umberto Eco), celle des évidentes mutations qu'introduit l'usage de l'ordinateur. J'y ai fait vaguement allusion. J'ajouterai ce fait tout bête, qu'en quelque sorte, la notion de page blanche disparaît. Il n'y a plus de page blanche avec l'ordinateur. Vous avez un machin qui n'est plus une page. Et plus exactement la page surgit au moment où vous avez écrit les 3244 caractères qui déterminent le saut de page.

I.F.– Sauf que la première page est une page blanche.

Question – Sauf qu'il y a aussi des écrans qui ont la forme d'une page.

M.A.– Je sais. Il y a des écrans qui ont maintenant la forme d'une page et effectivement, ça change. Evidemment, l'un des problèmes qui seront posés au moment où vous en viendrez à ces questions-là sera de savoir en quoi l'écriture, notamment fictionnelle, est-elle modifiée par ces pratiques. Je ne répète pas ce que j'ai dit tout à l'heure sur la rature. Le propre de la rature, c'est de maintenir ce qu'elle raye, sauf dans le cas pathologique du type qui caviarde tout à l'encre de chine. Ça, c'est en quelque sorte le summum de la rature. Mais là, la rature permet de lire ce qui a été rayé, tandis que le concept même de rature disparaît dans l'ordinateur.

Question – Et pour les textes scientifiques, avez-vous aussi un dossier de brouillons ?

M.A.– Non, pas pour les textes scientifiques. Je ne conserve que le manuscrit définitif. Il y a une sorte de porosité, mais une porosité qui n'est sans doute pas totale puisque effectivement je conserve les variantes de mes textes littéraires et pas celles de mes travaux scientifiques. Ce n'est pas que cela réponde à un parti pris, d'emblée, de façon réfléchie. Non, c'est comme ça.

Question – Écrivez-vous à la plume d'abord, ou pas ?

M.A. – J'ai, naturellement, comme tout le monde, commencé à la plume. Mais depuis l'ère de l'ordinateur, je n'écris plus jamais à la plume. Sauf accident, c'est-à-dire, je suis en voiture ou dans un lieu dépourvu de tout ordinateur, je griffonne sur ce qui me tombe sous la main quelques mots, et j'enfourne, revenu chez moi, dans un dossier intitulé « prochain roman ». Mais, quand je me décide à écrire une nouvelle, ou un roman – ou un article scientifique, à cet égard c'est exactement la même chose – je me colle devant mon ordinateur et je tape directement. Ça, c'est une mutation considérable pour moi. Il y a des enquêtes à faire là-dessus. Elle ont sans doute été faites. Il y a un ouvrage dirigé par Jacques Anis et Jean-Louis Lebrave qui s'appelle *Texte et ordinateur*[10] qui est très, très bien à cet égard. C'est une mutation complète. Je ne sais pas si vous avez remarqué, mais les nouvelles mutations auxquelles je viens de faire allusion, c'est-à-dire le « papier numérisé », vont d'une certaine façon réintroduire quelque chose qui ressemble à un manuscrit. Sous quelle forme ? C'est à voir.

Question – De ce point de vue, on a tous rêvé quand on a lu cet article dans *Le Monde* et que vous avez évoqué. En réalité, le papier est bien numérisé, mais il ne nous donne pas une écriture numérisée, il donne une image. Alors, nous avons bien toutes les traces, y compris les ratures, de l'écriture, mais cela ne donne pas un texte numérisé. Cela donne une image.

M.A.– Ah, bon, ça donne une image. C'est tout ? Ce n'est pas ce que j'avais compris. C'est beaucoup moins intéressant, en effet, car là, c'est à proprement parler le retour du manuscrit, mais le retour du manuscrit tel quel, rigoureusement tel quel.

Question – Est-ce que vous conservez des états, des tirages intermédiaires ? Pour avoir une vue d'ensemble, en général, on fait des tirages intermédiaires que l'on corrige.

M.A.– Il y a des stades intermédiaires, qu'en général je ne conserve que pour les textes littéraires. Pas du tout pour la production dite scientifique.

Question – À propos de vos hétéronymes – je ne devrais pas employer ce terme – à propos des écrivains que vous mettez en scène dans vos romans, est-ce que

[10] *Texte et ordinateur. Les mutations du Lire-Écrire*, J. Anis et J.-L. Lebrave éd., Éditions de l'espace européen, 1991.

c'est un dispositif qui est mis en scène, qui est construit ou est-ce que c'est quelque chose qui vous aide à écrire ?

M.A. – Vous avez raison de poser la question qui est liée à la question que posait tout à l'heure notre collègue sur l'agraphie, enfin disons la difficulté à écrire. Ce qu'il y a d'embêtant avec le mot « je », c'est qu'on est bien forcé de l'utiliser, comme vous avez remarqué. Effectivement, je vais mettre « je » entre guillemets, pour amuser Jacqueline Authier. « Je » a du mal à écrire et il lui faut souvent un support. C'est pour ça que « je » écrit de façon discontinue. Et c'est pour ça aussi que « je » aime bien avoir, de temps en temps, le support d'un auteur préalable. Le meilleur moyen d'avoir comme support un auteur préalable, c'est de le faire soi-même. D'où la prolifération de ce que vous appelez d'un mot qui superficiellement décrit bien la chose. « Hétéronyme » n'est pas le bon mot mais c'est le nom de substitution qu'on se donne notamment pour écrire. Je n'ai pas d'hétéronyme. Autrement dit, ce que j'écris est sous mon nom, et ce qui est sous le nom de quelqu'un d'autre est de quelqu'un d'autre, même si ce quelqu'un d'autre à peut-être été écrit par moi. La nécessité de faire apparaître, dans le texte, le texte de plusieurs autres... Il y a à chaque fois, en abyme, plusieurs auteurs différents qui, en quelque sorte, ont servi de point de départ à l'écriture. Donc, vous avez raison, sinon que l'emploi du terme « hétéronyme », ne convient pas exactement au statut de ces autres noms.

Question – Effectivement, cela naît toujours sous l'ombre de ce sujet écrivant et n'y-a-t-il pas des fragments que vous déplacez d'une signature à une autre ?

M.A.– Je ne crois pas. Chacun de ces auteurs a sa spécificité. Je ne crois pas qu'il y ait eu dans l'élaboration de ces trois romans de déplacement entre Ripotois, Laumonier et Lejeune, ou tel ou tel autre. Ils ont chacun leur spécificité, même si leurs types de problèmes ne sont pas très éloignés les uns des autres. Mais ils ont chacun leur spécificité absolue. Pour répondre aussi, un peu à retardement à votre question de tout à l'heure, Adolphe Ripotois, de son état est chercheur et spécialisé dans les systèmes de communication animale. Il s'intéresse notamment au système de communication utilisé par les fourmis qu'il trouve infiniment supérieur au système de communication utilisé par les humains pour lesquels il a, lui aussi, un complet mépris.

Question – L'idée m'est venue, en voyant que votre premier roman a été couronné par le jury du jeune cinéma d'Hyères, de vous demander si ça n'est pas une idée de court métrage qui vous a libéré de ce point de vue-là, pour raconter une histoire de deuil affectif ?

M.A.– Court métrage, pourquoi pas. Ça ne m'est pas venu à l'esprit de façon claire au moment où j'ai commencé cette nouvelle. Mais je ne récuse absolument pas. C'est un tout petit peu par hasard que mon premier roman a effectivement eu cette distinction un peu obsolète, mais là encore, je n'ai pas récusé du tout, et j'ai même, avec un personnage, qui est désormais mort depuis longtemps, qui s'appelait Georges Conchon, essayé de transformer ce roman en film. Il y a eu des petits essais qui me satisfaisaient mais, en même temps, je voyais bien les extrêmes difficultés de faire passer au cinéma l'enchâssement des textes les uns dans les autres. Donc, serait restée une anecdote, l'anecdote d'un jeune vieillard qui vit une vie lamentable dans une petite ville de province et qui finit par se faire tuer par les ouvriers du coin parce qu'il se moque trop cruellement d'eux. Cela ne fait pas un film. Ça a échoué. Je ne me souviens pas de ma part de responsabilité dans cet échec. Elle n'a pas dû être active, mais je n'ai pas fait grand chose pour que cela aboutisse. Mais cette très brève nouvelle, *L'emménagement*, pourrait donner lieu à un court métrage, il n'y a aucun doute. Le récit de rêve aussi, oui, rien n'empêche de faire un court métrage avec le récit de rêve.

Question – Vous avez emprunté deux expressions à Lacan, « le sens de la lettre » et « la matérialité de la lettre ». Et vous avez choisi comme titre de votre contribution « le pied de la lettre ». Qu'est-ce que pour vous « la lettre » ? Est-ce une idée ou une représentation ?

M.A. – Je vais vous répondre ce que répond Lacan. Il faut prendre la lettre à la lettre, c'est-à-dire le *didot* ou le *garamond* qu'on trouve dans les casses de l'imprimeur. C'est exactement ce qu'il dit dans « L'instance de la lettre dans l'inconscient ». Évidemment, avec le concept de lettre, on est devant l'un des concepts les plus difficiles d'accès auquel puisse se heurter la réflexion…

Question – Pour l'écriture, c'est quand même très important…

M.A. – Je ne vous le fait pas dire. Il va de soi que c'est absolument fondamental. Mais je vous renvoie la question. Quel sens donnez-vous à « lettre » ? Je précise, qu'effectivement, j'ai pastiché dans mon exposé de tout à l'heure le titre de Lacan « L'instance de la lettre dans l'inconscient ». C'est qu'en quelque sorte, je vois quelque chose de commun entre la lettre au sens littéral du terme, c'est-à-dire le tracé, la trace laissée par une substance sur une surface, et ce que, par exemple, Lacan appelle la lettre sans en faire l'équivalent du signifiant. Que vous dire ? Je ne sais pas. Je ne fais que poser le problème. Et le problème se pose de la façon suivante : ce n'est évidemment pas par hasard

que Lacan va chercher ce *didot* ou ce *garamond* dans les casses de l'imprimeur, pour en faire quelque chose de l'ordre du signifiant, c'est-à-dire quelque chose de l'ordre de ce qui « représente le sujet pour un autre signifiant ». Lacan n'est pas constamment présent dans mes travaux de fiction, Dieu merci. Il est même, je crois, absent comme référence théorique explicite.

Question – Pourquoi insistez-vous sur le terme auteur pour parler des patronymes, Lejeune par exemple. Pourquoi tenez-vous à les appeler « auteurs » alors qu'ils ne sont que des personnages ?

M.A.– Excusez-moi, ce sont des auteurs. Ils écrivent. Ils écrivent d'une drôle de façon, mais ils écrivent. Chacun de ces personnages, Adolphe Ripotois, Pascal Lejeune, Laumonier, est en même temps un auteur, sous des modes spécifiques, aussi étranges que vous voulez, mais ils écrivent.

Question – Oui, mais dans votre narrativité, la lettre du sujet écrivant (en pratique celui ou celle qui signe) la lettre dont vous parlez – le pied de la lettre – n'est pas la lettre graphique.

M.A.– Le concept de lettre a une extension telle qu'il va de la trace graphique, un « a » sur une feuille de papier, jusqu'à, par exemple, la source d'une science littérale. Comment se fait-il qu'on puisse dire : ce mot est pris ici dans son sens littéral. Est-ce que sa lettre a un sens ? Si on dit ça depuis plusieurs millénaires, c'est que d'une certaine façon, il y a quelque chose comme du sens dans la lettre ? Je ne sais pas. Naturellement, c'est en contradiction absolue avec toute pensée de l'arbitraire du signe. Et d'un autre côté, comment est-il possible que Lacan puisse vous dire : le signifiant – il n'assimile pas tout à fait les deux, mais dans le « Discours de Rome », ça y est presque –, c'est la lettre, en vous renvoyant tout bêtement au premier sens. Voilà l'éventail des sens que peut prendre le concept de lettre. Vous n'imaginez tout de même pas que je vais vous expliquer tout ça.

Bibliographie

Arrivé, Michel, 1977, *Les remembrances du vieillard idiot, d'Alfred Hellequin, avec des fragments de la biographie d'Adolphe Ripotois et de ses œuvres inédites*, roman, Flammarion.

Arrivé, Michel, 1978, *La réduction de peine*, roman, Flammarion.

Arrivé, Michel, 1983 a, *L'horloge sans balancier, Apologue en forme de roman*, Flammarion.

Arrivé, M., (1983 b,) « Étude d'un dossier manuscrit » dans *Langages*, n° 69, pp. 97-110.

Arrivé, M., (1989), *L'éphémère ou la mort comme elle va,* recueil de nouvelles, Méridiens-Klincksieck.

Arrivé, M., (1994), *Langage et psychanalyse, linguistique et inconscient*, PUF.

Arrivé, M., (2002), à paraître, « Qu'en est-il de l'autonymie chez Freud ? », à paraître dans les *Actes du colloque sur l'autonymie.*

Authier-Revuz, J., (2002), « " Comme disent les humains... ", un exil langagier », *in Mélanges Michel Arrivé.*

Freud, S. et Breuer, J., (1895-1981), *Études sur l'hystérie*, PUF.

Georges, P., (2001), « Le retour du manuscrit », dans *Le Monde*, 23 novembre 2001, p. 35.

Hellequin, A., *Adolphe Ripotois ou l'impossibilité d'écrire*, à paraître.

Jarry, A., (1972-2001), *Œuvres complètes*, édition établie, présentée et annotée par Michel Arrivé, bibliothèque de la Pléiade, Gallimard.

Lacan, J., (1981), *Séminaire*, Livre III, Les psychoses, Le Seuil.

Lejeune, P., *Œuvres complètes*, à paraître.

Mérillon, G., *Militant illimitant rouge, poïème ou ajours, elles transforment*, P. J. Oswald.

Rimbaud, A., (1972), *Œuvres complètes*, édition établie, présentée et annotée par Antoine Adam, bibliothèque de la Pléiade, Gallimard.

Ripotois, A., (1939-1956), *La mutilation*, Guiblin, puis Pérou.

Saussure, F. de, (2002), *Écrits de linguistique générale,* Gallimard.

CUIASI/CENTRE UNIVERSITY LIBRARY

ARRÊTS SUR MOTS

L'ÉPREUVE DE LA LANGUE DANS L'ÉNONCIATION ET L'ÉCRITURE

Jacqueline AUTHIER-REVUZ

C'est comme linguiste « ayant le souci de l'écriture » que j'envisagerai ce « souci de la langue » dans l'écriture. C'est sur un mode nécessaire, en effet, que mon trajet de linguiste m'a menée aux territoires de l'écriture littéraire. À partir de la description de formes particulières de l'énonciation, revenant – arrêtée dans son cours par l'un de ses mots – sur elle-même, l'interrogation sur ce que cette strate méta-énonciative des dires éclaire de l'activité langagière et des modes pour les sujets d'habiter le langage ne pouvait pas, à mes yeux, « s'amputer » des rapports aigus, extrêmes, vitaux au langage qui se jouent dans cette pratique et expérience *de langage* qu'est l'écriture.

Si l'on pense que se consacrer à l'écriture – c'est-à-dire au langage – ne peut, sans doute, se séparer d'un « étonnement » (premier) devant le langage et la langue (aux couleurs les plus diverses : émerveillement, gratitude, gourmandise, méfiance, dégoût, scandale, exil, désespoir…), comment ne pas partir en quête, avec intérêt, de la place spécifique que chaque texte, chaque écriture, fait, en elle-même, à cette voix méta-énonciative qui, en tout dire – oral écrit – témoigne des rencontres ponctuelles par l'énonciateur d'une résistance de la langue à son effacement dans le « qui va de soi » du dire.

À ce qui est le fait de tout dire – que ses arrêts-sur-mots révèlent quelque chose d'un rapport générique, situationnel, personnel au langage – l'écriture confère une *forme* par ce travail de et sur le langage qui lui est propre, à même d'atteindre des positions énonciatives extrêmes, risquées, paradoxales dans le rapport au langage qui s'y accomplit.

L'arrêt-sur-mot de la modalisation autonymique

Deux « modes de dire » s'opposent concernant le segment *charité* dans les énoncés (1) et (2) :

(1) Il faudrait un peu de charité en cette occasion.

(2) a Il faudrait un peu de charité, je dis bien charité, en cette occasion.
b Il faudrait un peu de j'ai envie de dire charité en cette occasion.
c Il faudrait un peu de ce qu'on pourrait appeler charité en cette occasion.

(1) présente un dire « simple » : la nomination du référent s'y effectue directement, sur le mode d'une illusion de transparence, dans laquelle le signe s'efface dans sa fonction de médiation. Dans les diverses formes de (2), qui relèvent du mode complexe, dédoublé, du dire – réflexif et opacifiant – qui est celui de la modalité autonymique, le signe *s'interpose* comme réel, présence, corps – avec son signifié et son signifiant – sur le trajet du dire et s'y impose comme objet de celui-ci. L'énonciation du signe, au lieu de s'accomplir « simplement » dans l'oubli qui accompagne les évidences inquestionnées, se redouble d'une représentation d'elle-même, doublant la référence à la chose d'une auto-référence au mot par lequel elle nomme la chose.

Des formes, très diverses, par lesquelles, très communément, les dires suspendant localement leur cours, s'arrêtent sur un de leurs mots, les énoncés attestés suivants donnent un petit aperçu :

(3) Quand vous voyez quelqu'un qui fait des **sottises**, *il n'y a pas d'autre mot*, avec une telle désinvolture [...]
(4) On est allé dans une **auberge**, *si on peut appeler ça une auberge, enfin, un local*
(5) C'est une raison **sémiologique**, *pour employer un terme un peu chic*, qui fait que [...]
(6) La ligne politique qu'il exprime avec constance : une défense plutôt **rugueuse**, *comme on dit au rugby*, des principes communistes [...].
(7) Ce toit à refaire, c'est une **tuile**, *c'est le cas de le dire.*
(8) La météo ne s'est pas, *si j'ose dire*, **mouillée**.
(9) C'est un service d'ordre /**musclé** qu'ils ont, *si vous voyez ce que je veux dire.*
(10) Il avait plein de ces, *comment dites-vous déjà* / **mousquetons** accrochés partout à la taille.

La créativité méta-énonciative n'est nullement enfermée dans les formes tendanciellement figées évoquées ci-dessus ; témoin, par exemple, l'immense boucle réflexive proustienne, avec sa suspension déstabilisatrice du cours

« normal » du dire, admirablement adéquate à ce dont il est question – la suspension du cours normal des choses :

(11) À ce moment-là son maître d'hôtel m'aurait fait plaisir en me demandant de lui donner ma montre, mon épingle de cravate, mes bottines et de signer un acte qui le reconnaissait pour mon héritier : selon la belle expression populaire dont, comme pour les plus célèbres épopées on ne connaît pas l'auteur, mais qui comme elles et contrairement à la théorie de Wolf en a eu certainement un (un de ces esprits inventifs et modestes ainsi qu'il s'en rencontre chaque année, lesquels font des trouvailles telles que « mettre un nom sur une figure », mais leur nom à eux, ils ne le font pas connaître), *je ne savais plus ce que je faisais.* [M. Proust, *À l'ombre des jeunes filles en fleur*, p. 510]

ou la dynamique d'une récursivité méta-énonciative spontanée, rebondissant d'une équivoque à l'autre :

(12) Ah, non, changer des bébés toute la journée, moi je trouve ça emmerdant, … au sens propre d'ailleurs, enfin, propre [rires] si on peut dire. [Conversation dans le train (jeunes filles parlant du métier de puéricultrice), oct. 1984]

En tous ces points de modalisation autonymique, le dire se représente comme arrêté, tombé en arrêt devant un mot qui résiste à son effacement, sa « consommation » fonctionnelle de moyen, pour devenir aussi *objet* du dire, s'imposant dans sa matérialité signifiante. Un mot qui « résiste » et arrête la marche du dire n'est pas nécessairement l'obstacle sur lequel on bute (comme par exemple en (4) ou (10)), c'est tout aussi bien la surprise qui accroche le regard (comme en (7), (8) ou (12)) : c'est *n'importe quoi* dans l'irremplaçable singularité de *ce* mot qui est susceptible de « retenir » un instant l'avancée du dire. Arrêt-sur-mot est aussi à entendre dans la dimension proprement temporelle et rythmique de l'énoncé du dire : le cours régulier du dire ordinaire parlant « des choses » se trouve – selon des modalités très diverses – suspendu, retenu, freiné le temps que dans « l'ailleurs » d'un deuxième étage, en surplomb du premier, se déroule le méta-dire parlant « des mots ».

Linguistique et souci de l'écriture

Avant d'en revenir à cette strate méta-énonciative des arrêts-sur-mots dans le dire en général puis dans certaines écritures, je voudrais préciser quelques aspects de la façon dont, pour moi, se nouent linguistique et écriture.

Ces deux pratiques, si profondément dissemblables, partagent, il me semble, une racine commune qui est de l'ordre d'un arrêt devant le langage. Si le langage, le dire, les mots sont de l'ordre de « ce qui va de soi », de ce qu'on utilise sans y penser, qu'on « traverse » sans le percevoir dans son mouvement vers les choses (qu'on nomme) et les autres (à qui on s'adresse), si on est « installé » dans une sorte de neutralité tranquille dans le langage... je ne pense pas qu'on devienne linguiste ou écrivain. Une « inquiétude » au sens propre, un étonnement, un questionnement, à tout le moins la distance d'une conscience vive du *fait du langage* est nécessaire pour que naisse le désir de se consacrer au langage, de devenir « homme de mots » (pour reprendre l'expression de M. Schneider). Certes, à l'évidence, ce rapport distancié au langage se résoud sur des modes opposés dans ces deux pratiques : pour l'un, le linguiste, en occupant une position de surplomb métalinguistique par rapport au langage et à la langue, constitués en objet dont il va explorer les *régularités,* reposant sur la *séparation* – problématique, impossible même, mais visée par la linguistique – du langage utilisé et du langage objet, par l'étagement du métalangage ; pour l'autre, le questionnement au sujet du langage se résoud en une pratique du langage qui est à elle-même sa propre fin, *incorporant*, de façon *singulière* pour chaque sujet, ce questionnement dans une dimension réflexive interne travaillant l'écriture.

Pour un sujet, toutes les combinaisons sont possibles quant à ces deux positions : du va-et-vient, ou de l'interpénétration, à l'intolérance quasi phobique – non rare – à l'autre position. En ce qui me concerne, c'est à plusieurs plans que linguistique et écriture se croisent. Comme linguiste de l'énonciation – conçue, entre autres, comme inscription du sujet dans son dire – le fait de l'écriture est un des plus précieux antidotes (ou étai, appui,...) contre l'idéologie communicationnelle dominante dans les Sciences du langage. Ceci passe par la conviction qu'il n'y a pas de rupture entre dire « ordinaire » et écriture, enracinés dans une même expérience – humaine – du langage ; le même réel les sous-tend : celui de la langue. L'association, ci-dessus, de Proust et de la parole d'une adolescente, comme exemples de sophistication métaénonciative, ne relève pas d'un quelconque populisme du type « tout se vaut » ; sous l'évidente différence de statut, de qualité, elle relève de la reconnaissance, à un niveau essentiel, d'une solidarité, d'une unité du dire spontané et de l'écriture littéraire la plus travaillée : dans tous les cas est en jeu une même matérialité de la langue et un même enjeu subjectif essentiel, la manière singulière, pour un sujet, qui est sujet d'être parlant, de se « poser », par son dire, dans le langage.

Cette question de la reconnaissance d'une solidarité des pratiques langagières, ou, au contraire, d'une séparation entre pratique « normale » et ailleurs radicaux de l'écriture littéraire, de la pratique psychanalytique, de la folie... passe crucialement par la conception que l'on a du langage et du rapport du sujet à celui-ci.

Si, quelles que soient les variantes – pragmatico-communicationnelles, psycholinguistiques, cognitives... –, on pense le dire comme expression intentionnelle d'une pensée préexistante, dans un rapport instrumental au langage, l'écriture littéraire sera opportunément séparée par un cordon sanitaire des activités langagières « usuelles » ou « normales », et la poésie rangée – comme le fait Austin – parmi les « activités parasitaires du langage ». En effet, les aventures langagières extrêmes qui s'y vivent sont rebelles – parfois de façon éclatante – à l'enfermement communicationnel. Il est clair qu'un tenant de ce que Lacan appelle la « plomberie communicationnelle » ne peut qu'éliminer Mallarmé qu'il aurait trop de mal à faire passer par ses tuyauteries... Symétriquement, d'ailleurs, Mallarmé lui-même, dans l'expression théorique de sa mystique de la poésie, conforte cette séparation, avec sa distinction d'un « double état de la parole », abandonnant altièrement « l'emploi élémentaire du discours » à un fonctionnement « commercial » de communication où les mots ont une « fonction de numéraire facile et représentatif », par opposition à la « piété » que voue aux mots une poésie qui leur « cède l'initiative ».

Si, au contraire, on pense – sans entrer, là encore, dans des différences théoriques – comme Merleau-Ponty, Benveniste, Lacan, par exemple, qu'il n'y a de sujet que de langage, et que la matérialité du langage, reposant sur la langue, est non pas dans un rapport d'extériorité au sujet qui l'utiliserait, comme un outil, mais – comme en extériorité interne – ce *dans quoi* il se constitue, et dans lequel il peut trouver quelque chose de sa vérité, alors, l'écriture – comme aussi la pratique psychanalytique sur un tout autre mode – apparaît, avec sa dimension essentielle d'aventure dans les mots, non pas comme un territoire exotique (éventuellement prestigieux, voire sacralisé) mais comme pratique langagière spécifique, porteuse de façon exemplaire d'une vérité du rapport humain au langage. Au plus loin des illusions spontanées communes (et nécessaires) de maîtrise par notre pensée du langage instrument – illusions relayées par les modèles communicationnels – c'est la vérité d'un énonciateur *à qui il arrive quelque chose* qu'il ne savait pas avant, dans les mots qu'il choisit de dire/écrire, c'est-à-dire qui trouve, découvre, reçoit quelque chose du langage à la matérialité duquel il se confie. Et cette vérité est aussi

celle qui anime nos échanges ordinaires, même si, le plus souvent, elle y est enfouie, ignorée, recouverte..., tapie aussi en embuscade comme le révèlent les lapsus : je dis bien *anime*, car c'est elle qui fait que parler ou écrire relève du vivant – avec la part de non-maîtrise, d'imprévu, de découverte, de risque que cela comporte – et non pas seulement de ces mécanismes à base de stratégies interactives, jeux d'implications, calculs des calculs de l'autre... auxquels certaines analyses conversationnelles ramènent, de façon mortifère, mais heureusement fantasmatiques sous des dehors techniques et rationnels, les échanges langagiers.

À mon sens, il y a une unité foncière de l'activité langagière sous toutes ses formes – parlers, écrits divers, pratique psychanalytique, écriture, folie... – reposant sur la matérialité de la langue et le rapport humain au langage – celui d'un sujet effet du langage – et, de ce fait, éclairage réciproque, par leurs différences mêmes, des diverses pratiques les unes par les autres. Ainsi, Mallarmé, Claude Simon, Nathalie Sarraute, Flaubert, Michaux disent-ils des choses essentielles au linguiste de l'énonciation sur le fait du langage et les modes pour un sujet de « se poser dedans » : c'est en tout cas l'expérience que j'ai faite dans mon parcours de la méta-énonciation. Et réciproquement, la mise en rapport d'une écriture avec le champ de la pratique langagière commune, dont elle se distingue, mais au sein de laquelle elle émerge, la relie, en profondeur à *l'expérience humaine*, foncière, du langage : c'est depuis ce lieu que l'aventure – si singulière et si extrême soit-elle – d'une écriture peut être partagée par le lecteur. Ainsi, par exemple, les écritures de N. Sarraute ou de C. Simon touchent-elles, dans leur forme extrême – et superbe – à la brèche, ouverte en chacun de nous, par l'inadéquation de la langue à la nomination du monde.

Placer, au cœur de l'expérience humaine du langage, le fait de la langue ; considérer que c'est à éprouver ce *réel de la langue*, sa résistance et sa consistance, que prend forme – pour un sujet advenant dans et par le langage – son dire, que ce soit dans la parole quotidienne où l'écriture la plus travaillée, c'est, aujourd'hui, dans le champ des sciences du langage, s'obstiner à occuper une position largement rejetée comme obsolète : le mouvement de recouvrement du concept saussurien (et benvenistien) de *langue*, dénoncé comme « artefact » de grammairien, « squelette » abstrait et normatif, au profit des seules « vraies réalités », celle de la « vie » concrète, profuse, des discours, des échanges, de la communication..., dont J.C. Milner (1978) et M. Pêcheux (1982) analysaient, critiquement, l'émergence, en évoquant, l'un , le développement

– fatal à « l'amour de la langue » – d'une « antilinguistique », l'autre, « l'aversion [...] à l'égard du propre de la langue » à l'œuvre dans « la formation [d'un] large consensus anti-saussurien », n'a certes pas décru. Revenant sur les effets, aujourd'hui, de ce qu'il caractérisait, il y a vingt ans, comme « le secret funèbre du monde moderne : la haine de lalangue, ou le regret irrité que les hommes soient parlants », J.C. Milner peut – observant que « la restauration du substantiel au détriment de toute forme (des significations au détriment de tout signifiant) n'a pas cessé d'accentuer ses effets » – conclure son « Périple structural » sur ce constat radical : « Qu'il s'agisse des données, des méthodes, des notions ; Saussure n'a pas existé ».

Dans ce paysage théorique, noyant sous des fonctionnements neuro-psycho-sociaux ce qui est le vif du langage : le *un* de la langue comme loi différentielle, et le *non-un* – aventure, ouverture, risque, manque et excès – du sens et du dire, les espaces, rebelles à ce rabattement, de l'écriture littéraire, textes et théorisations, sont, pour le linguiste (obstinément attaché à son objet langue !), un précieux recours. Telles, par exemple, les réflexions – intimement saussuriennes – de M. Deguy, évoquant le poème « cette prouesse spéciale en langue » dont, si attirée qu'elle soit par la limite, les risques et les transgressions « n'excèdent ni n'ignorent, ni ne défont la langue », révélant, au contraire, « plus d'intimité avec la loi [de la langue] toujours plus intimement sondée, affrontée, défiée, reconnue ».

À ces remarques théoriques sur le rapport entre linguistique et écriture, j'ajouterai – cédant à l'insistance de l'organisatrice de ce volume – quelques éléments touchant aux modes sur lesquels se rencontrent, dans mon expérience personnelle, linguistique et écriture.

L'écriture revêt, pour moi, depuis vingt-cinq ans environ, deux formes très différentes : l'une, linguistique, et destinée à la publication, dont l'expérience est, d'une façon radicale et répétée, celle d'une pensée qui se fait, se trouve, dans et par les mots, qui me vient par les mots que je me propose. Rien n'est plus étranger à ma pratique que le processus volontiers évoqué par des collègues linguistes : phase de réflexion, sans écrire, suivie, quand ils « savent ce qu'ils ont à dire », de la phase terminale, et quasi-automatique où ils se mettent à leur ordinateur ou à leur table, pour rédiger. À cette écriture, perçue comme « transcription » d'un « tout fait », ou plus gravement (et fantasmatiquement) comme traduction en mots d'une « pensée », répond, pour moi, l'expérience inverse, du chemin de mots – matériellement écrits – à travers lesquels prend forme ce que je peux penser.

L'autre pratique d'écriture est d'ordre privé, sans aucune visée – jusqu'à nouvel ordre – de publication : de façon plus ou moins dense, prenant parfois le pas sur toute autre activité, pour se faire, un temps, plus discrète, étrangère au souci d'enregistrement du fil des jours d'un journal (ou de certains journaux ?), cette pratique m'accompagne sur un mode apparemment nécessaire... Je dirai qu'elle relève d'une sorte d'oxygène – l'oxygénation d'un rapport au langage plus près de soi et plus près de la langue ; comparable, en cela, à la sorte d'intensité langagière qu'on expérimente dans le cadre analytique, elle s'en distingue évidemment par le silence, la solitude, et la *trace* de ce qui s'écrit, porté par un travail dans et par les mots, mais qui demeure étranger – et en deçà – du travail qui viserait à l'écriture d'un *texte*.

Dernière remarque personnelle : le lien – plus étroit, certainement, que celui, objectif, de la simultanéité – entre l'apparition de cette activité d'écriture et une rupture dans mon chemin de linguiste, avec l'abandon définitif d'un travail de longue haleine relevant – pure description de régularités de langue – de l'analyse distributionnelle, et une « reconversion » dans l'étude du fait énonciatif, c'est-à-dire la langue encore, mais traversée, « décomplétée » par le sujet qui l'habite. Et, de fait, j'éprouve dans ce compagnonnage, qui n'a pas cessé, entre écriture et linguistique, la solidarité de deux versants – pratique et analyse – d'une même interrogation concernant le langage.

Un dire auquel il arrive quelque chose

Que se joue-t-il dans le dire aux points où, arrêté par un de ses mots, il revient, en boucle, sur lui-même ? Couche « superficielle » du dire, cette strate métaénonciative relève, si l'on veut, du « grain » de la peau du dire ; mais, de même que la peau, elle touche au plus profond...

Les conceptions – opposées, évoquées plus haut – du sujet et de son rapport au langage déterminent des approches différentes du statut de ces formes dans l'énonciation. Dans une optique communicationnelle, elles sont volontiers assimilées à des *ratés*, scories, au même titre que bafouillis ou hésitations, et l'oral apparaît comme leur lieu naturel ; elles sont très généralement considérées comme *démotivées*, leur spécificité formelle – *si vous voulez, disons, pour ainsi dire, comme on dit,...* par exemple – se neutralisant dans un statut de phatique, pause, voire « lubrifiant » de la parole ; au-delà, c'est toujours, en arasant leur littéralité, dans une sphère d'actes de précaution, réserve, atté-

nuation, (fausse) excuse..., relevant d'un réglage-ajustement de l'interaction, de la part d'un énonciateur attentif à prévenir les grippages de la relation interlocutive, qu'elles sont enfermées.

Difficile dans un tel cadre – non dépourvu au demeurant de pertinence si l'analyse ne s'y réduit pas – de rendre compte des incessants *pour ainsi dire* et *X ou plutôt Y* de C. Simon. Si l'on n'a pas tendu de cordon sanitaire pour protéger la communication des errances de l'écriture, on sera conduit à penser le *lien* entre, par exemple, les *pour ainsi dire*, sporadiques ou en tic, spontanés d'un locuteur ordinaire et ceux, calculés, de C. Simon, lien situé *en deçà* des interprétations psychologiques en excuses, réserve, protection... vis à vis de *l'autre*, de la rencontre, dans le dire, avec l'impossibilité structurelle, du fait même de *la langue*, de nommer autrement que « ainsi », c'est-à-dire imparfaitement.

On voit, dans ce cas, que si « défaut » il y a, ce n'est pas celui qui survient, accidentellement, dans le fonctionnement d'une machinerie, si efficace soit-elle, mais un « défaut » consubstantiel au fait du langage – une des non-coïncidences qui le traversent – qui émerge, localement, à la surface du dire.

Ainsi, les arrêts-sur-mots des boucles opacifiantes ne se ramènent-ils pas à des ratés ou à des réglages de l'interaction : ils apparaissent comme des points sensibles dans l'avancée du dire – avec ce qu'elle comporte d'immaîtrisé, de découverte et de butée –, points où, pour l'énonciateur, affleurent le fait du langage, la consistance et la résistance de la langue au cœur du dire.

Ces points où émerge cette dimension constitutive de l'énonciation qu'est son auto-dialogisme – « dialogue avec son propre mot », dit Bakhtine –, c'est-à-dire ce fait, souligné par A. Culioli par exemple, qu'on est toujours, au moment où on énonce, son propre récepteur, sont des points de *rencontre* que l'énonciateur fait, dans son propre dire, rencontre de ces mots qui, résistant à se laisser *traverser* par la visée du dire, s'imposent avec leur corps, arrêtant sur eux l'avancée du dire et suscitant une *réponse*.

L'arrêt-sur-mot c'est, dans son dire, rencontrer un mot et lui répondre : cela suppose (en même temps que les mots viennent s'aligner dans le dire au service d'un vouloir dire, commandés par celui-ci) de ne pas être sourd, ou aveugle, aux mots, de leur laisser le temps de résonner, de peser, d'affirmer leur identité, c'est-à-dire de faire place, dans le rapport qu'on a aux mots qu'on choisit de dire, à l'accueil de ce qu'ils sont, de ce qu'ils disent, qu'ils amènent avec eux et dont on n'est pas le maître.

L'énonciateur répond à ce qui lui arrive en ces points sensibles de son dire : « ce qui lui arrive » aux deux sens de « ce qui se passe pour lui » – une difficulté, une surprise, un bonheur, un regret,... – et de « ce qui arrive à lui », ce qui lui est apporté par ses mots, qu'il ne savait pas.

Il est des énonciateurs à qui, tendanciellement, il « n'arrive rien » dans leur dire, sourds qu'ils sont à tout ce qui – en plus ou en moins – ne s'ajusterait pas à leur intentionnalité (et mettrait leur maîtrise en défaut). C'est une semblable disposition qu'évoquait avec humour Serge Daney, dénonçant « la façon arrogante – il n'y a pas d'autre mot – dont Barre traite le langage », lorsqu'il commentait les remous suscités par un discours de celui-ci, formulant un projet pour la France où – de façon fâcheuse pour les uns, innocente et anodine pour les autres – il avait fait cohabiter, à peu de distance, les trois mots de la devise de L'État Français :

> C'est parce qu'il n'imagine pas que le langage pourrait lui manquer de respect ou trahir sa pensée que Barre dérape autant. C'est parce qu'il n'imagine pas que les mots *veulent* dire quelque chose, indépendamment de celui qui les profère qu'il multiplie les bavures. Il ne prend pas les mots pour des choses, il les prend pour *ses* choses [...]. La mégalomanie, c'est de croire qu'il suffise que lui, Barre, reprenne la formule *travail, famille, patrie*, pour que celle-ci soit du même coup sortie de l'Histoire et lavée de tout soupçon de pétainisme. Tout au long de *Questions de confiance* , les preuves ne manquent pas de cette croyance naïve dans la puissance résolutoire des mots pourvu qu'ils soient estampillés « Barre ». [*Libération* : " Les lapsus de Barre ", 28.1.1988, p. 4]

À l'autre pôle, on pourrait placer Barthes, par exemple, et son « rapport inquiet » au langage : c'est incessamment que, énonciateur sur le qui-vive, il lui arrive quelque chose – stéréotypie, polysémie, inadéquation... – dans les mots de son dire.

Dans le cours – apparemment – « uni » d'un énoncé, un arrêt-sur-mot est une *ouverture*. C'est l'ouverture, dans le « un » de la source énonciative choisissant ses mots, d'une *place d'écoute*, de réception et de réponse, à ce qui vient des mots. Il ne s'agit pas de « céder l'initiative aux mots » – bascule dans un régime énonciatif extrême – mais de leur en reconnaître une part...

C'est encore l'ouverture du dire sur *l'espace des non-coïncidences énonciatives*, celui que parcourent les mots « qui ne vont pas de soi » et les réponses méta-énonciatives qu'ils suscitent : là où l'illusion d'un dire parfaitement instrumentalisé consisterait en la transmission, sans perte entre deux pôles

interlocutifs, de mots assurant sans équivoque une nomination sans flou, l'arrêt-sur-mot laisse aux mots le temps d'aller et venir dans l'espace qui les sépare des choses, de diffuser, depuis l'espace interdiscursif, les mots d'ailleurs, sédimentés en eux par l'histoire, de faire surgir, depuis l'espace signifiant de lalangue, en se disloquant, en se recomposant, d'autres mots imprévus, d'aller et venir dans l'espace qui sépare les interlocuteurs irrémédiablement différents.

C'est enfin l'ouverture – *l'échappée* – hors du déroulement syntaxique régulier de la chaîne, à partir de n'importe quel point de celle-ci, *sur l'ailleurs d'un autre* plan, méta-énonciatif, dont le déroulement, suspendant le cours premier du dire, apparaît – fictivement – comme échappant à l'implacable successivité monolinéaire de la chaîne et, par là, à celle du temps.

La consistance de la langue et les non-coïncidences du dire

Refusant de rabattre leur richesse et diversité syntaxique, lexicale, modale, sur une panoplie d'actes communicationnels, on peut prendre au sérieux – c'est-à-dire à la lettre – les formes par lesquelles les énonciateurs répondent aux rencontres qu'ils font dans les mots qu'ils énoncent ; ce que dessinent alors ces « boucles » méta-énonciatives, à travers ce qu'elles disent, c'est un dire traversé – ponctuellement – par des non-coïncidences qu'ouvre dans l'énonciation la langue, sa consistance, sa résistance, à travers ses diverses « manières d'être ».

– *Le dire nomme le réel et rencontre la résistance de la langue, comme grille de distinctivité.*

En certains points d'arrêts-sur-mots, en effet, ce dont parlent les boucles opacifiantes via la réponse d'une variété de figures méta-énonciatives d'adéquation/inadéquation, c'est de la non-coïncidence entre les mots et les choses, ouverte dans le dire par le système de la langue : à l'entreprise de nommer un réel infini, continu, singulier, la langue prête et oppose à la fois son système fini d'unités différentielles et générales. Le « quadrillage discernant » (Milner) de la langue saussurienne, de la langue comme sémiotique (Benveniste), qui permet la nomination (et la pensée) est en même temps ce qui la marque d'un défaut, le manque du dire à faire un avec le monde. De cette expérience foncière du langage – celle d'une perte – témoigne, outre la permanence des réflexions théoriques sur la question, la récurrence, à travers les âges et les

cultures, des mythes consolateurs des langues parfaites – perdues ou à construire – répondant à la « mélancolie du langage ».

Le réel étant radicalement hétérogène à l'ordre symbolique, le « défaut de la lettre sur l'objet » est foncier : comme le dit Lacan « le collimateur ne fonctionne pas, le référent est raté ». La figure de Funes, imaginée par Borges, incarne le refus altier de tout compromis avec le ratage du réel : pour lui, dès lors que l'on confond, sous le même mot « chien », toutes les sortes de chiens mais aussi tous les individus d'une même race, et même que l'on doive tolérer « que le chien de trois heures quatorze (vu de profil) [ait] le même nom que le chien de trois heures et quart (vu de face) », ... mieux vaut se taire.

Relèvent, au contraire, du compromis avec la non-coïncidence entre les mots et les choses, les boucles méta-énonciatives répondant – par des mots encore – à la rencontre ponctuelle du manque dans les mots.

Parcourant l'espace qui sépare le mot et la chose, elles y inscrivent des trajets d'une grande variété, que l'on peut, très sommairement, répartir en figures

- d'annulation de l'écart, de confirmation de la nomination : *X, je dis bien X* ; *ce qu'on peut, doit appeler X* ; *X, je tiens au mot* ; *X, c'est le mot,* ; *X, c'est le mot exact, juste, qui convient* ; *X au sens strict* ; ... et exemple (3) ci-dessus ;
- d'un entre-deux, oscillant entre dire et ne pas dire et/ou entre deux mots : *ce qu'on pourrait peut-être appeler X* ; *un peut-on dire X ?* ; *le, je n'ose dire ; je ne dis pas X mais presque* ; *X, j'ai failli dire Y* ; *X, devrais-je dire Y ?* ; *X, ou plutôt Y* ; ... et exemple (4) ci-dessus ;
- du défaut de la nomination, au plan du dire absent à lui-même et/ou du mot qui manque à la chose : *X, si on peut dire* ; *X, tant est que le mot convienne* ; *X, j'emploie X faute de mieux, par commodité* ; *X, le mot est mauvais* ; *X, pour ainsi dire* ; *X, entre guillemets* ; ...
- *Le dire énonce, en propre, « ses » mots et rencontre la langue comme corps saturé de déjà dit.*

À travers un ensemble de figures, que l'on peut dire « d'emprunt », l'énonciateur renvoie – sous des formes très variées – tel de « ses » mots à une extériorité discursive : ainsi, par exemple, outre les énoncés (5) , (6) et (11) ci-dessus.

X, j'emprunte ce terme à ; X, pour reprendre le mot de ; selon les mots de ; X, comme dit ; X, comme l'appelle ; ce que Ext appelle, baptise X ; X, pour parler de manière vulgaire, pédante,... ; X, au sens que lui donne Ext ; le Ext dit X ; X (Ext dit Y) ; ...

Ce qu'il rencontre ainsi – localement – ce n'est plus la langue et le tranchant de ses limites, mais la langue comme corps de sédimentation discursive, dont le dictionnaire de langue le plus riche qui soit ne peut jamais, dans sa finitude, que donner une image très partielle, ce que le dialogisme de Bakhtine a théorisé (comme aussi l'ancrage interdiscursif du sens posé par M. Pêcheux) comme loi permanente du dire qui – passées les mythiques premières paroles adamiques faisant résonner des mots neufs dans un monde encore non dit – ne peut prendre forme hors du déjà dit saturant *tous* les mots de la langue. Les boucles méta-énonciatives disant la présence d'une voix autre, ouvrent – à travers la représentation locale qu'elles en donnent – sur la non-coïncidence foncière du discours à lui-même : traversé de part en part par des voix étrangères, nouricières et dépossédantes, le dire ne saurait faire « un » refermé sur lui-même, et, sur ce versant du corps discursivement sédimenté de la langue, l'expérience du langage – aussi profonde mais non identique à celle du manque à nommer et, comme elle, vécue de façon radicalement singulière par chaque sujet parlant – est celle de son « inappartenance foncière » : ne pas avoir de mots « à soi », mais parler avec les mots « des autres » ; ne pas avoir de mots « propres » mais seulement des mots « communs » – condition même de ce qu'on appelle une langue... – *Le dire vise un sens et rencontre la consistance de la langue comme corps d'équivoque.*

Ce dont il est question, en effet, dans un troisième ensemble de réponses méta-énonciatives à un arrêt-sur-mot, c'est – bien ou mal venu – d'un mot ou d'un sens « en plus » de celui qui était intentionnellement visé : répondent à cet « en plus », des figures d'accueil ou de rejet (ou de faux rejet). Ainsi, parmi les boucles revenant sur un point du dire pour protéger (ou faire semblant de protéger, car expliciter un sens rejeté est aussi une façon de le mettre en évidence) *son* sens de l'intrus susceptible de s'y imposer – ou de s'y faufiler – par le jeu de la polysémie, de l'homonymie, des calembours, des à peu près, des contrepèteries, etc., on peut relever, outre les énoncés (8) et (12) ci-dessus,

X, au sens p ; X, pas au sens q ; X, sans jeu de mot ; X, si j'ose dire ; j'ai failli dire X ; ...et parmi celles qui, au contraire – de la polysémie pensée à l'accueil festif d'un double-sens imprévu – font alliance avec les ressources d'équivo-

que de la langue : outre l'énoncé (7) ci-dessus, *X, au sens q aussi* ; *X, au sens p et au sens q* ; *X, à tous les sens du mot* ; *X, c'est le cas de le dire* ; *X, c'est le mot* ; ...

Dans les deux cas, ce qui est en jeu, c'est-à-dire ce qui est rencontré dans le dire comme n'allant pas *de soi*, en un point, c'est l'autre mot, l'autre sens, qui de chaque mot peut surgir, au gré des équivoques de la langue. Au moment où le jeu des signifiants, des « mots sous les mots » affole les signes « décoïncidés » d'eux-mêmes, fût-ce sur le mode le plus « sauvage », c'est toujours de la langue, de cette langue-là « comme mode propre de faire équivoque », qu'il s'agit. Cette fonction d'excès de la langue, à laquelle Lacan, dans un jeu homonymique bienvenu, a donné le nom de *lalangue*, est partie prenante – au-delà des jeux de mots cultivés par la publicité ou le journalisme contemporain, ou de la place qu'on lui reconnaît, souvent pour l'y enfermer, dans les pratiques poétiques et psychanalytiques – de l'expérience langagière : c'est en tout dire que le fait de la non-coïncidence foncière des mots à eux-mêmes peut ébranler la stabilité du mot choisi, qui en « libère » un autre – trajet dans les couches de résonance de lalangue, d'où revient, en écho, un autre mot ou, si l'on veut, lui-même, altéré par cette traversée du milieu, du corps illimité de la langue.

– *Le dire vise la communication à un autre et rencontre le réel de l'écart interlocutif.*

Des figures variées, de réponse à cet écart, visent à restaurer une co-énonciation en un point où elle apparaît menacée, comme, outre (9),

disons X ; *X, passez-moi l'expression* ; *X, si vous voulez* ; *X, si vous voyez ce que je veux dire* ;

...ou à prendre acte de la différence (d'un « nous n'avons pas les mêmes mots ») comme, outre (10),

ce que vous appelez X ; *X, pour reprendre votre terminologie* ; *X, comme vous venez de dire* ; *X, je sais que vous n'aimez pas le mot* ; ...

Ce qui est en jeu ici, derrière l'image ponctuelle que les arrêts-sur-mots en donnent, c'est – s'opposant à un imaginaire de UN – l'écart structurel entre les deux sujets, non réductible par quelque calcul que ce soit, car c'est à la singularité des deux inconscients qu'il tient.

Passant par la filière des trois non-coïncidences énonciatives que le fait de la langue inscrit au cœur du dire – porteuses de ratage de la saisie du monde et d'immaîtrisables surplus de mots venus des épaisseurs de la discursivité et

de l'équivoque – la non-coïncidence interlocutive place le « malentendu » au fondement de la communication.

Ainsi les espaces sur lesquels ouvrent ces « événements d'énonciation » (selon l'expression d'I. Fenoglio[1]) où le dire s'arrête et répond à ce qui lui arrive dans ses mots, mettent-ils la langue en jeu, dans l'énonciation, de façon contradictoire – condition et obstacle, nourricière et menaçante :

- *système de limites*, elle est, pour le dire, condition et appui, ce qui lui permet d'être *et* limitation, ce qui le marque de manque ;
- *corps de sédimentation discursive*, elle apporte au dire la richesse dialogique de l'historicité du sens *et* la menace d'une dépossession ;
- *corps d'équivoque*, elle anime le dire des sens « en plus » qu'elle y libère *et* le menace de déliaison, de dissémination, de noyade dans la prolifération ;
- *opérateur de communication*, elle est ce par quoi s'établit le lien *et* par quoi s'instaure la séparation.

La rencontre de la langue dans l'énonciation, telle que les formes méta-énonciatives de réponses à « ce qui ne va pas de soi » dans le dire le font entrevoir – si, dépassant les représentations ponctuelles qu'elles en donnent, on pose comme constitutives du dire les non-coïncidences énonciatives – est celle de la matérialité de la langue : elle offre et oppose la consistance et la résistance de ses limites (frontières, finitude, contraintes et interdits) *que l'on ne peut outrepasser* (sinon localement), plaçant le dire sous le signe du manque non réparable ; elle offre et oppose la consistance et la résistance de la profusion, non bornable, de déjà dits et d'équivoque, débordement de mots *en plus que l'on ne peut faire taire*, plaçant le dire sous le signe d'un excès immaîtrisable.

Prendre les dires – et spécifiquement les écritures – à leurs boucles : la musique méta-énonciative des rapports singuliers au langage.

Aucun dire n'échappe à la nécessité de *faire avec* le réel des non-coïncidences foncières de l'énonciation : chaque discours opère son propre *compromis*, ou trouve son propre équilibre, entre la part qu'il reconnaît en lui-même aux non-coïncidences qui l'affectent et celle, complémentaire, de la nécessaire illusion de coïncidence dont il se protège, sans laquelle, si minime soit-elle, un

[1] Fenoglio I., 1999 et 2004 mais aussi « L'intime étrangeté de la langue » in *Langage & Inconscient* n° 2, éd. Lambert-Lucas, 2006, pp. 41-66.

dire ne peut *tenir*. Prendre un dire – une écriture – aux boucles méta-énonciatives des ses arrêts-sur-mots, c'est se donner un accès éclairant au mode propre à ce dire de « se poser » dans le langage et ses non-coïncidences.

Certaines géographies des arrêts-sur-mots apparaissent comme des traits de genres (les mots de l'autre, et le défaut de mots pour des référents inconnus dans les récits de voyages, par exemple) ou de types de discours (l'élimination de toute forme de non-coïncidence représentée dans les discours technico-scientifiques, que M. Pêcheux appelait « discours à référents stabilisés »), révélateurs du fonctionnement de ces discours et de l'image qu'ils ont d'eux-mêmes et du langage.

Mais c'est aussi quelque chose du mode absolument singulier dont chaque sujet est « sujet du langage » que font apparaître *ses* arrêts-sur-mots. Ainsi, telle parole, quotidienne, qui semble ne pouvoir avancer qu'en comblant d'un *disons* l'espace qui sépare de l'interlocuteur, ou de ne pouvoir se passer de la béquille du *si vous voulez* – se défaussant du poids du vouloir dire sur l'autre–, ou encore entourant incessamment ses nominations du halo d'incertitude désabusée du *pour ainsi dire*, font entendre, discrètes et ignorées le plus souvent des énonciateurs eux-mêmes, des musiques méta-énonciatives qui, de façon émouvante, disent ce qui, dans le langage, accroche ou inquiète un sujet : la faille qui traverse la communication pour l'un, la perte qui affecte la nomination pour l'autre, par exemple.

Et le mode singulier de faire arrêt sur les mots apparaît comme une dimension souvent importante de l'écriture. Ce peut être, pour une part déterminante, dans la strate méta-énonciative dont elle s'accompagne, qu'une écriture peut trouver *la forme* de ce rapport intense, vital, au langage qui se joue en elle ; il est de grandes écritures – C. Simon, N. Sarraute, par exemple, mais aussi R. Barthes ou Marivaux – pour lesquelles l'arrêt-sur-mot apparaît comme le moteur même de leur progression, élément de sa dynamique, de son rythme, partie intégrante de sa tonalité et de son *tissu*.

Le premier trait saillant de l'accompagnement méta-énonciatif d'une écriture est celui de sa *densité* : ainsi, la profusion méta-énonciative d'écritures théoriques comme celles de Barthes ou Derrida – constamment retenues, contrariées, questionnées, relancées par leurs mots et, en particulier, la part de non-maîtrisable, déjà dit et équivoque qu'ils recèlent – les distingue-t-elle de celles de Lévi-Strauss ou Althusser, au cours assez rarement affecté de dédoublement.

Pour des densités voisines, le dédoublement méta-énonciatif peut prendre des couleurs très différentes selon l'(les) espace(s) de non-coïncidence qu'il met en jeu. Souvent *une* non-coïncidence s'impose (parfois de façon exclusive) dans une écriture : par là c'est un rapport spécifique au langage qui se manifeste, focalisé sur un aspect de la langue et du langage.

Ainsi, le tracé que dessine, dans un texte, l'insistance d'un accompagnement méta-énonciatif s'arrêtant aux ***mots d'ailleurs*** – à ce que j'ai appelé la non-coïncidence du discours à lui-même – est parfois essentiel à son économie. Ainsi, les « normandismes » de *L'Ensorcelée*, auxquels Barbey d'Aurevilly tenait contre tous les avis, et qui, bien au-delà du dépaysement régionaliste qu'ils produisent, résonnent comme écho, dans les mots, de la présence, radicalement « dépaysante » au cœur du quotidien, de cet « ailleurs » du fantastique, de l'irrationnel qui est le propre de la « Normandie » de Barbey :

> Si l'on en croyait le récit des charretiers qui s'y attardaient, la lande de Lessay était le théâtre des plus singulières apparitions. Dans le langage du pays, *il y revenait*. [...] Aussi, cela seul, bien plus que l'idée d'une attaque nocturne, faisait trembler *le pied de frêne* dans la main du plus vigoureux gaillard qui se hasardait à passer Lessay à la tombée. Pour peu, surtout qu'il se fut *amusé* autour d'une chopine ou d'un pot [...]. L'une des sources, du reste, les plus intarissables des *mauvais bruits*, comme on disait, qui couraient sur Lessay [...]. L'ayant couché sur son grabat, elle lava toute la nuit, à la lueur fumeuse de son *grasset*, les horribles blessures de cette tête [...]. Et, cependant, le prêtre qu'elle venait de voir, ce tragique balafré en capuchon, et ce que lui avait raconté cette *flânière* de Nônon Cocouan, s'enfonçait en elle avec puissance [...]. [...] elle avait eu un *courroux* dans lequel il la tint pour morte.

Dans le texte auto-biographique d'Annie Ernaux, *La Place*, la frontière méta-énonciative tracée entre ses mots à elle, d'écrivain, bourgeoise cultivée, et ceux, populaires, de l'ailleurs, de l'avant de son enfance, apparaît comme la forme exacte de l'écriture de la déchirure, de la séparation d'avec une part de soi, qui est l'objet explicite de ce livre :

> [Mon grand-père] était un homme dur, personne n'osait lui chercher des noises. Sa femme *ne riait pas tous les jours*. [...]. [Mon père] avait appris la condition essentielle pour ne pas reproduire la misère des parents : ne pas *s'oublier* dans une femme. [...]. Prendre un commerce. Ils se sont remis à économiser. [...] ils avaient peur d'être roulés, de tout perdre pour finalement *retomber ouvriers*. [...]. Elle lui *faisait la guerre* pour qu'il retourne à la messe. [...] pour qu'il perde ses *mauvaises manières* (c'est-à-dire de paysan ou d'ouvrier). [...]. On avait *tout ce qu'il faut*, c'est-à-dire qu'on mangeait à notre faim (preuve l'achat de viande, à la boucherie

> quatre fois par semaine), on avait chaud dans la cuisine et le café, seules pièces où l'on vivait. Deux tenues, l'une pour le tous-les-jours, l'autre pour le dimanche (la première usée, on *dépassait* celle du dimanche au tous-les-jours).

La présence harcelante de mots éprouvés, dans la haine, comme ceux, intolérables, de « eux-ils-on » (parents, médecins, consensus social anonyme), auxquels, incessamment, se cogne et se blesse le dire, inscrit, dans la tentative vitale et désespérée que constitue l'écriture de Valérie Valère – celle de trouver une place permettant, peut-être, de vivre, et déjà de trouver des mots « habitables » – la vérité de son asphyxiante menace :

> Je veux tout dire, et je m'aperçois que je ne pourrai jamais être objective ; bien que je reconnaisse que ce sont « eux » qui m'ont « *sauvée* » d'une mort certaine. Ils m'ont *soit-disant guérie*, mais [...] en vérité tout le monde a perdu [...] je fais semblant de vivre. Les images que je perçois [du monde] sont celles qui me choquent, elle me contraignent à les refuser, à m'échapper dans mes chimères, à « *nourrir une névrose* » *comme ils disent*. Ce sont eux qui avaient raison, *ceux qu'ils appellent les fous*. Ils savent la vérité. Je ne veux pas vivre, je n'ai donc pas appris qu'on les blâme ces gens qui ne « *profitent* » pas de la vie ? Jamais, ils [les gens] ne vont regarder ce qui se cache derrière les coulisses de cette trahison [leur manière de vivre], ils y sont trop bien, ils ne veulent rien « *gâcher* » [...] l'horrible maillon de la *chaîne qu'ils appellent respectueusement une « alliance »* Dans trois jours, je ne les verrai plus [...] les enfants abandonnés resteront dans ce dortoir [...]. Moi, je serai dans une « *famille* », *ce mot m'écorche les lèvres comme une lame de rasoir*. L'heure des repas était particulièrement insupportable. Cette femme au teint mat, ma « *mère* », pleurait quelquefois, criait toujours, me révoltait [...] traînée de force, et bien sûr, il fallait, en plus, que ma « *mère* » m'y accompagne.

Au-delà de ces tracés singuliers et affirmés, marquant le rapport à un extérieur, des écritures disent, au fil d'un dense marquage méta-énonciatif, leur rapport difficile au *fait même* du déjà dit, de la non-coïncidence du discours à lui-même : que ce soit Nietsche, en lutte contre la « maladie du langage » qu'est sa « grégarité », ou chez Barthes, affairé à « dénaturer le stéréotype », à contrer le « suivisme » dont la *doxa* a empoissé les mots, l'accompagnement serré du guillemet inscrit dans l'écriture à la fois une intolérance subjective à l'emprise du répété et une exigence éthique du discours et de la pensée relativement au « qui va de soi ».

Dans le riche voyage – littéraire et psychanalytique –, de *Voleurs de mots*, à travers les formes prises par « l'illusion du propre », de Michel Schneider, avec une empathie aiguë à l'égard de ceux qui, inconsolables, sont en exil dans les mots des autres, fait de ce rapport douloureux à « l'impropre » du langage le principe même de l'écriture :

> [Les écrivains] ont affaire, plus que quiconque à l'impropre de leur parole ; au plus profond [ils] ne sont pas chez eux dans le langage, ce qui les pousse à devenir hommes de mots, eux que les mots ont exilé de toute familière entente. [Le mélancolique [et « l'écrivain mélancolique (en est-il d'autres ?) »] porte en lui une illusion dont il n'a pas fait le deuil [...] celle d'une parole toute neuve [...], seuls [ayant] le désir de la première fois et le goût du propre, ceux qui se savent devancés, torturés et envahis par l'étranger [et qui] se débattent avec le bruissement incessant du déjà dit ; [éprouvant que] seul le langage nous guérit du langage interminablement. [...] une espèce d'horreur devant le langage. Non pas tel auteur, tel style, telle langue maternelle ou étrangère, mais le langage lui-même. C'est pourtant cette horreur secrète qui fait les écrivains [...]. [...] puisqu'on n'écrit jamais le premier, quoi qu'on en ait, autant être copiste par système et par vouloir.

L'écriture de Flaubert – j'y reviendrai plus tard –, toute entière *passée*, aux risques du sujet énonciateur, du côté de la bêtise du déjà dit, éclaire exemplairement ce que M. Schneider dégage : le fait d'écrire comme une réponse – nécessaire – à une conscience souffrante (jouissante) du langage comme n'allant pas de soi. Mais ce qui étonne, menace, fascine, endeuille... dans le langage, et peut susciter une réponse de l'écriture, ne se limite pas à cet aspect de la consistance de la langue qu'est sa saturation par le déjà dit. De même que les paroles quotidiennes révèlent, chez les uns et les autres, des sensibilités sélectives diverses dans l'ensemble des non-coïncidences énonciatives, de même la « mélancolie » – ou à tout le moins l'intense étonnement – devant le langage qui fait, comme dit M. Schneider, les " hommes de mots " peut se cristalliser – autant que sur le déjà dit – sur le réel inaccessible, ou la déliaison des mots, ou le malentendu ; et les tonalités si diverses des accompagnements méta-énonciatifs font justement résonner, dans les écritures, ce que, spécifiquement, du langage une écriture travaille à *guérir* par les mots.

– *La dimension de l'équivoque*

La non-coïncidence des mots à eux-mêmes – domine la « voix méta-énonciative » de certaines écritures. C'est ainsi, ce que Julien Gracq met au jour dans la prose de Breton, évoquant dans un très beau texte son recours systématique aux mots en italiques, libérant, des stricts rets syntaxiques de cette « prose la plus surveillée qui soit » le « dynamisme explosif du *mot* » ; l'arrêt-sur-mot marqué par l'italique y est décrit comme

> [...] une sorte de coefficient algébrique fait pour multiplier magiquement [la] puissance [du mot], le faire littéralement exploser [...] [nous menant] à prendre conscience d'un « double sens » des mots qui n'est pas celui auquel on songe d'ordinaire [...] à une prise de conscience éperdue de tout ce à quoi nous pourrions nous attendre si,

> chaque fois que nous prononçons un mot, nous voulions bien seulement attendre le retour de l'*écho*.

et marquant

> dans le cours uni d'une phrase cette intrusion incivile du mot *nu* qui soudain nous tire par la manche, nous contraint à nous frotter les yeux, et instantanément à perdre pied [...], une espèce de rébellion instantanée du mot qui, mû par sa propre force d'inertie échappe soudain par la tangente à la courbe de la phrase.

Pour illustrer – maigrement – cette très belle description de l'arrêt-sur-mot, je n'emprunterai au florilège d'italiques de Breton relevés par Gracq (lui-même impénitent utilisateur de ce signe méta-énonciatif), auquel je renvoie, que deux exemples tirés de *Nadja* :

> Par ce que je puis être tenté d'entreprendre de longue haleine, je suis trop sûr de démériter de la vie telle que je l'aime et qu'elle s'offre : de la vie *à perdre haleine*.

> J'adore cette situation qui est, entre toutes, celle où il est probable que j'eusse le plus manqué de *présence d'esprit*.

Je ne m'attarderai pas aux nombreux textes faisant la part belle, voire décisive, à l'accompagnement méta-énonciatif de l'ouverture sur l'équivoque – par exemple, au hasard, l'écriture de San Antonio, cumulant cette dimension de non-un avec celle, ludiquement mise en œuvre, du déjà dit ; le jeu de l'italique comme indicateur, au fil d'un texte, du double sens, sexuel, caché (ou plutôt dont on montre qu'on le cache) doublant le récit dialogué d'une partie de billard chez Restif de la Bretonne, selon ce que Ph. Dubois appelle joliment « la ruse de l'oblique ».

Je voudrais m'arrêter, à propos de deux écritures théoriques, contemporaines, celles de Lacan et de Barthes qui, toutes les deux caractérisées par une très forte ouverture méta-énonciative sur toutes les non-coïncidences – ce qui n'est pas très commun –, exhibent, entre autres, un grand nombre d'arrêts-sur-mots liés à l'équivoque. En effet, au-delà de la densité de ces formes, témoignant de la sensibilité à cette dimension de la langue, c'est un tout autre rapport au fait de l'équivoque que les *réponses* de l'une ou l'autre écriture, présentent : la différence tient autant au type d'équivoque rencontré qu'au type de réponse qui lui est apportée.

Ainsi, chez Barthes

> J'ai voulu tisser une espèce de moire de tous les pronoms pour écrire un livre qui est effectivement un livre de l'imaginaire, mais d'un imaginaire qui essaie de se défaire.

> au sens où l'on défait une étoffe, de s'effilocher, de se dépiécer [...]. [...] ce corps extérieur (contingent) qui, en situation de dialogue, lance vers un autre corps, tout aussi fragile (ou affolé) que lui, des messages intellectuellement vides, dont la seule fonction est en quelque sorte *d'accrocher* l'autre (voire au sens prostitutif du terme) et de le maintenir en état de partenaire. [...] notre parole (surtout en public) est immédiatement théâtrale, elle emprunte ses tours (au sens stylistique et ludique du terme) à tout un ensemble de codes culturels et oratoires. Ceci pose la question du sens du corps (n'oublions pas qu'en français – ambiguïté précieuse – sens veut dire à la fois *signification* et *vectorisation*).

domine, comme fait d'équivoque, la polysémie, et même la polysémie fine (sens premiers étymologiques, métaphores, ...), ébranlements délicats de l'univocité que l'énonciateur accueille sur un mode majoritairement descriptif, en ciselant les facettes d'un sens « précieusement ambigu » – et très rarement par un stéréotype du double sens comme *si j'ose dire*, *c'est le cas de le dire* ou un *à tous les sens du mot* non spécificateur.

Dans les textes de Lacan, l'espace d'équivoque ouvert par les arrêts-sur-mots est celui, beaucoup plus *sauvage* des homophonies, homographies, calembours, mots-valises, à peu près ; et la phrase progresse dans le débordement « hors du mot », d'autres mots, dont – détourné, retourné, tronçonné – il est porteur, sans que, devant le jaillissement sur la chaîne de ce « plein bock » de signifiance, son cours ne s'attarde à des réponses et des commentaires méta-énonciatifs élaborés, allant au-delà de la formule figée (*si vous permettez ; c'est le cas de le dire*) ou du marquage minimal ; l'accompagnement méta-énonciatif de l'équivoque tend, par rapport à celui observé chez Barthes, à laisser à celle-ci un caractère natif, « brut » si l'on peut dire :

> Du savoir d'un Marx dans la politique – qui n'est pas rien – on ne fait pas *commarxe*, si vous me permettez. Pas plus qu'on ne peut de celui de Freud faire *fraude*.
>
> [...] à ce qu'il y ait la jouissance qu'il faut. À ceci près que – équivoque entre *faillir* et *falloir* – la jouissance qu'il faut est à traduire la jouissance qu'il ne faut pas.
>
> [...] de cette jouissance, la femme ne sait rien. [...] Alors on l'appelle comme on peut, cette jouissance *vaginale*, on parle du pôle postérieur du museau de l'utérus et autres conneries, c'est le cas de le dire.
>
> [...] c'est le *mi-sens*, l'*indé-sens*, ou si vous voulez encore le *réti-sens*. [...] se lève un S_1, un essaim signifiant [...].

– *L'irréductible écart entre les mots et les choses*
a souvent été posé au principe de l'écriture. Il en est ainsi de ces deux formulations parallèles et contemporaines, de Barthes et Abastado :

> De ce qu'il n'y a point parallélisme entre le réel et le langage lui-même les hommes ne prennent pas leur parti, et c'est ce refus, peut-être aussi vieux que le langage lui-même, qui produit, dans un affairement incessant, la littérature. [...] le « réel » n'est pas représentable, et l'écart [...] jamais franchi. L'histoire des « *Poétiques* » est celle des « expédients verbaux » imaginés dans cette entreprise impossible.

Touchant à la question de l'arrêt-sur-mot – dans sa double dimension de réflexivité méta-énonciative et d'élément de la dynamique d'une écriture –, les réflexions empruntées au beau livre de Daniel Oster, *Passages de Zénon*, évoquent aussi « le recul – cette distance, cet intervalle, cette absence où se constitue la littérature » :

> L'effrayante disparité des mots et des choses suscite le vertige même où se produit parfois la littérature. Sans cet intervalle et ce vertige, [...] il lui manquerait cette perpétuelle approximation d'un zéro qui, à condition de n'être jamais atteint, lui procure l'occasion et le branle. [...] S'installer dans le monde avec ses mots est une illusion ou une bévue, et qui détourne à jamais du projet d'écrire, si écrire est expérimenter sans satiété ni contentement l'intervalle. (p. 53)
>
> La distance est l'unique bien dont dispose celui qui écrit ainsi tourné vers les choses parce qu'elle l'en détourne : c'est elle, dans le meilleur des cas, qu'il décrit comme son véritable objet. [...] personne ne sait au juste ce que c'est que décrire. La distance des mots aux choses autorise seulement de décrire l'intervalle, ce qui revient à décrire la description, et plus encore son impossibilité. (p. 54)

En marquant fortement cet *intervalle*, incessamment éprouvé, comme ce dont surgit le mouvement même de l'écriture et ce qui la conduit, la ramenant à cela même qui lui en « donne le branle », à se recourber sur elle-même, il offre une précieuse introduction aux quelques fragments d'écritures présentés ci-dessous, que marque, ou *porte*, un dense accompagnement méta-énonciatif disant le manque à dire le réel.

Rien de plus singulier que le mode sur lequel – au plan de la syntaxe, des modalités, de la sémantique, du rythme – une écriture inscrit en elle-même le dire de son manque à dire.

Le thème, insistant chez P. Quignard, de la perte inhérente au langage, reçoit, au fil de l'écriture, l'accompagnement de formes inscrivant au cœur du dire le défaut de sa représentation comme ne-se-faisant-pas : à travers ce

qu'on peut appeler les « modalités irréalisantes du dire » – conditionnel, négation… –, l'écart, la perte, prend la forme d'un mode de dire sur le mode de ne pas dire, où le dire, comme *absenté*, se fait défaut à lui-même :

> […] il a sangloté de ce qui ainsi n'est plus tout simplement la joie. *Je n'oserais dire : d'un sanglot qui excède la joie.* […] la sorte de grâce que le langage […] nous aurait fait une fois pour toutes qui est une assurance sans doute suspecte mais à laquelle donner cours est une promesse continuée, *je pêcherais par excès en disant d'agrément*, au moins d'angoisses relayées, de questions indéfiniment, c'est à dire au fil de la lecture, renouvelées et suspendues. N'importe. Car quels que soient noms, expériences, espérances, ce qui demeure dans tous les cas *je n'ose dire « acquis »*, c'est l'absence du langage : perte de toute foi ajoutée à la médiation du langage.

Avec N. Sarraute, ou C. Simon, on quitte cette tonalité " mineure " d'un dire fêlé d'absence, pour des écritures dont le cours – nourri du retour sur ses mots – se relance dans l'intervalle entre les mots et les choses : ce puissant mouvement, qui leur est commun, d'une écriture qui se représente comme alimentée à son manque, progressant par son défaut, inscrit, dans ces deux cas, des musiques méta-énonciatives très présentes, mais de tonalité bien différentes, et par ce qui se dit du langage, et par le rythme que ces arrêts-sur-mots impriment à la phrase.

Chez N. Sarraute, le mouvement le plus typique est celui d'un *mais* méta-énonciatif, répondant au mot qui se propose (énoncé ou envisagé) sur le mode d'une interruption : la voix méta-énonciative – lasse, exaspérée, violente, persifleuse, injurieuse, désespérée… – « coupe la parole » en train de se dire, et rejette ses mots « indigents, brutaux, outrés, gros, vagues, impuissants, ridicules … ».

> […] un rayonnement… *pardonnez-moi ces mots indigents, mais où pourrais-je en trouver d'autres ?*… un doux, diffus rayonnement […].

> […] le grand amour du prince Bolkonski (*si toutefois on est en droit d'appeler amour ce sentiment qu'il éprouvait, toujours ces mots brutaux qui assomment comme des coups de matraque*), cet amour devait […].

Ainsi l'écriture avance-t-elle de refus en refus, par à-coups, sur un rythme brisé, relancé par des « imprécations méta-énonciatives », dans une sorte de dynamique, rageuse, de l'échec (le silence) refusé ; ainsi, cet extrait de nouvelle, où (hormis les *mais* et *bien que*) j'ai renoncé à souligner la part méta-énonciative de l'écriture, tant elle est envahissante et, surtout, tant le récit de « ce qui s'est passé » ne progresse que par l'intermédiaire du discours sur les mots qui ne lui conviennent pas :

> Le lieu où cela s'est passé... *mais* comme « s'est passé » paraît peu convenir à ces moments, les plus effacés qui soient, les plus dénués d'importance, de conséquence... Demandez à n'importe qui, après des moments tels que ceux-ci : « Que s'est-il passé ? », et vous recevrez immanquablement cette réponse étonnée : « Mais rien, voyons, que voulez-vous qu'il se soit passé ? Absolument rien ».
>
> Renonçons donc à s'est passé... disons « a été vécu »... *bien que* cette expression puisse elle aussi sembler grandiloquente, outrée, tant ces moments paraissent peu mériter de faire partie de ce que nous nommons « notre vie ». Mais enfin, il faut admettre que si inaperçus, si insignifiants qu'ils soient, on est tout de même en droit de dire qu'ils sont vécus...
>
> Le lieu propice à de pareils moments est une rue [...] à peu près vide – ceci est important pour que les deux personnes dans la vie desquelles viennent discrètement s'insérer ces brefs moments soient obligées d'avancer l'une vers l'autre sans qu'il leur soit possible de s'éviter [...], ces deux personnes [qui] se connaissent d'assez loin et assez vaguement... suffisamment cependant pour qu'en se croisant elles se sentent obligées de s'aborder... Sinon il serait à craindre que cédant à... *mais* comme ces mots qui viennent... la paresse, le manque de sociabilité, le besoin de solitude... comme ils sont gros, vagues, impuissants à tirer en dehors et à nous laisser voir ce qui pourrait pousser ces personnes à se dérober ...
>
> Disons que ce qui pourrait les faire céder à ce besoin de fuite... nous l'avons tous éprouvé... ce serait la perspective de ce à quoi elles seront obligées de se soumettre... cette petite opération ... petite ? ... *Mais* à quoi bon essayer raisonnablement, docilement, décemment, craintivement de s'abriter derrière « petite » ? Soyons francs, pas petite du tout... le mot qui lui convient est « énorme »... une énorme opération , une véritable mue...
>
> Chacun de ceux qui maintenant l'un vers l'autre inéluctablement s'avancent est... *mais* ici tous les mots qui se proposent pour le décrire, on ose à peine les murmurer... des mots comme « un infini », « une nébuleuse », « un monde », ... ils feraient sourire, ils feraient rougir.

La relance méta-énonciative de l'écriture aux prises avec son défaut ne connaît, chez Claude Simon, ni la rupture des refus, ni les énoncés méta-énonciatifs de Nathalie Sarraute : elle passe par deux formes majeures, celle d'oscillation entre deux mots et celle du *pour ainsi dire*. La première se réalise à travers les *X ou plutôt Y*, *X ou Y*, *X, c'est-à-dire Y* et, avec une part d'incertitude, un certain nombre de juxtaposition à deux ou trois termes *X, Y, Z*. Bien distinctes des formes de correction du type *X, non, Y*, dont le mouvement s'achève sur le point fixe, adéquat, du second terme, celles-ci inscrivent la nomination dans un entre-deux – forme donnée par cette écriture à l'intervalle

entre les mots et les choses. Le constant mouvement de relance vers l'autre mot qu'elles impriment au dire y inscrit une sorte de pulsation, rythmant et propulsant son avancée.

À la différence de N. Sarraute, les formes explicitement méta-énonciatives ne sont pas fréquentes chez C. Simon ; la récurrence du *pour ainsi dire* n'en est que plus frappante. Au fil des dizaines d'occurrences de *La Route des Flandres*, par exemple, sa tonalité méta-énonciative particulière apparaît comme un élément familier, caractéristique de la musique de C. Simon. L'énonciateur ne s'y soustrait nullement au fait de dire (comme dans le vaste ensemble des formes relevant d'un semi-dire, incluant les modalités irréalisantes évoquée plus haut à propos de P. Quignard) ; il n'y décrit, détaille ou vitupère aucun défaut particulier à tel ou tel mot (comme c'est le cas chez N. Sarraute) : *pour ainsi dire* apparaît, dans la langue, parmi les formes méta-énonciatives, comme une forme « chimiquement pure », si l'on peut dire, de l'écart inhérent au fait de dire – en ce que l'écart, le défaut qui y est signifié s'y dit à travers une forme qui, à la lettre, ne dit que le dire. Discrète, mais insistante au fil de l'écriture, elle y rappelle, sur un mode minimal et essentiel la conjonction intime du dire et de l'écart, comme la vérité de cette écriture qui, opposant au glissement, à la confusion, à l'indistinction, l'acharnement de dire et de nommer, et, éprouvant incessamment que le réel échappe, se voue, non à le fixer mais seulement – vitalement –, et aux antipodes du silence, à « ainsi dire » :

> [...] en pleine retraite *ou plutôt* débâcle *ou plutôt* désastre au milieu de cette espèce de décomposition de tout [...]
>
> Alors, il était là [...] ses bottes crottées – *ou plutôt* poussiéreuses – et perdu dans ses pensées, *ou plutôt* sans doute dans son absence de pensée, dans l'impossibilité de penser [...]
>
> Et par-dessus, en filigrane *pour ainsi dire*, cet insipide et obsédant bavardage qui, pour Georges, avait fini par être non pas quelque chose d'inséparable de sa mère quoi que cependant distinct (comme, s'échappant d'elle, un flot, un produit qu'elle eût sécrété), mais *pour ainsi dire* sa mère elle-même [...].
>
> Et au bout d'un moment il le reconnut : ce qui était non un anguleux amas de boue séchée mais [...] un cheval, *ou plutôt* ce qui avait été un cheval (hennissant, s'ébrouant dans les vertes prairies) et retournait maintenant, ou était déjà retourné à la terre originelle sans apparemment avoir eu besoin de passer par le stade intermédiaire de la putréfaction, *c'est-à-dire* par une sorte de transmutation ou de transsubstantiation accélérée [...]

> [...] c'était comme un crépitement alternant se rattrapant se superposant se confondant par moment comme s'il n'y avait plus qu'un seul cheval, puis se dissociant de nouveau se désagrégeant recommençant semblait-il à se courir après et cela ainsi de suite, la guerre *pour ainsi dire* étale *pour ainsi dire* paisible autour de nous [...].
>
> [...] le même refrain s'élevant [...] comme une suppliante et bouffonne invocation, un ironique et bouffon reproche, *ou* rappel, *ou* mise en garde, *ou on ne savait quoi*, rien sans doute, sinon les paroles privées de sens [...] dans une inlassable répétition, le temps *pour ainsi dire* immobile lui aussi, comme une espèce de boue, de vase, stagnante, comme enfermée sous le poids du suffocant couvercle de puanteur s'exhalant de milliers et de milliers d'hommes croupissant dans leur propre humiliation, exclus du monde des vivants, et pourtant pas encore dans celui des morts : entre les deux *pour ainsi dire*, traînant comme d'ironiques stigmates leurs dérisoires débris d'uniformes qui les faisaient ressembler à un peuple de fantômes, d'âmes laissées pour compte, *c'est-à-dire* oubliés, *ou* repoussés, *ou* refusés, *ou* vomis, à la fois par la mort et par la vie, comme si ni l'une ni l'autre n'avait voulu deux, de sorte qu'ils paraissaient maintenant se mouvoir non dans le temps mais dans une sorte de formol grisâtre, sans dimensions, de néant, d'incertaine durée [...].

Si le rythme d'une écriture est une forme singulière de l'inscription d'un sujet, avec son corps, dans le langage et dans un dire, on perçoit, dans ses deux écritures – N. Sarraute, C. Simon – combien la forme des arrêts-sur-mots, points sensibles de la rencontre du dire avec le corps résistant de la langue, y est partie prenante, scandant de façon si radicalement différente l'avancée de l'écriture.

Si envahissantes que les boucles méta-énonciatives puissent être dans une écriture – que ce soit par le fait d'une non-coïncidence, comme chez N. Sarraute, par exemple, ou bien, comme chez Barthes, dont le " rapport inquiet " au langage ouvre son écriture à ce qui peut lui arriver depuis toutes les non-coïncidences du dire, il reste que ces formes, isolables comme telles sur la chaîne, opèrent une *partition* entre les mots *faisant arrêt* et les autres qui, différentiellement, apparaissent comme allant de soi. Cette partition relève du *compromis* – essentiel pour qu'un sujet puisse tenir un dire – avec le fait menaçant des non-coïncidences constitutives du dire. Car, si le dire *se fait* dans l'espace de ses non-coïncidences foncières, qui nourrissent un sens, étranger à la fixité une du signal, ces non-coïncidences sont aussi le lieu où il pourrait *se défaire*, si venait à lui faire défaut – cédant, ou se risquant, au vertige du réel de(s) non-coïncidence(s) – l'illusion, vitale, d'ancrage dans « du UN ».

Ainsi, sur la « portée » méta-énonciative de chaque écriture, à travers la spécificité de son mode de s'arrêter à ses mots, se dit quelque chose du com-

promis singulier qui se joue en elle avec le réel des non-coïncidences, entre ce qu'elle en *reconnaît* et ce qu'elle en *méconnaît* : si aigu, si puissant que soit le mouvement de « reconnaissance » ouvrant, au fil de l'écriture, sur l'écart des non-coïncidences, il ne va pas sans une part de « méconnaissance » préservant celle-ci de ces écarts, tenus imaginairement, si peu que ce soit, en respect.

C'est précisément cette part de méconnaissance que tendent à refuser, avec le compromis méta-énonciatif qu'elle fonde, certaines écritures. Ce n'est pas quantitativement que le texte « tout entier entre guillemets » de Bakhtine se distingue d'une écriture densement guillemettée ; c'est l'économie énonciative qu'elle suppose qui, qualitativement, change : quittant les eaux énonciativement *sages* des écritures qui, si aventureuses qu'elles soient dans leur ouverture aux non-uns, demeurent dans une énonciation « faisant la part » du UN, elle aborde au risque d'une écriture passée *du côté* des non-coïncidences, comme celles que visaient Mallarmé « cédant l'initiative aux mots », et au jeu de « facettes » de leur « cristal », ou Flaubert, rêvant au livre idéal « entièrement recopié » et s'assignant, pour *Bouvard et Pécuchet*, la tâche d'un livre où il n'y aurait « pas un seul mot de [son] cru ». Dans une telle visée, les formes locales d'arrêt sur un mot, parmi d'autres, ne peuvent que s'effacer au profit d'un dispositif textuel intégral d'arrêts *réciproque*s des mots les uns par les autres ; les « événements d'énonciation » marquant, en arrêt-sur-mot, ce qui des non-coïncidences *arrive* à l'écriture, disparaissent au profit d'un *régime d'opacification* généralisée de l'écriture ; et, dans cette *bascule* énonciative à laquelle se risque le sujet, la figure d'un énonciateur – que redoublent les boucles méta-énonciatives – tend à s'évider, s'absenter au profit de *la « voix » d'une non-coïncidence du langage*, celle du déjà dit ou celle de l'équivoque, placée, sous le nom de « bêtise » ou de « hasard » au principe même de l'écriture.

Discussion

Pour conclure, en m'adressant aux généticiens : des questions – formulées de façon sommaire – qui suscitent ma curiosité quant à l'histoire, dans une écriture, de ses arrêts-sur-mots…

Les études, à partir des brouillons permettent de se poser la question du devenir, dans une écriture, de ce qui, dans l'ensemble des ratures, hésitations, commentaires en marge, est susceptible de s'apparenter au retour opacifiant sur un mot : leur destin est-il de se fondre, « résorbés », lissés, dans un état ultérieur du texte, ou, au contraire, de venir prendre place sur le fil de l'écriture, pour y inscrire leur mouvement de boucle méta-énonciative ?

Et, en parcourant le processus dans l'autre sens, quelle est, dans une écriture, l'histoire des guillemets, italiques, *pour ainsi dire, si l'on peut dire, c'est le cas de le dire, aux deux sens du mot, X, non, Y, X ou plutôt Y*, etc. que présente le texte final ? Sont-ils « natifs » surgis sur la ligne du premier jet de l'écriture, ou le mouvement de « retour sur les mots » qu'ils opèrent sur la ligne, n'est-il apparu que secondairement, et sous quelle forme : en marge, au dessus de la ligne, ou dans une deuxième version ?

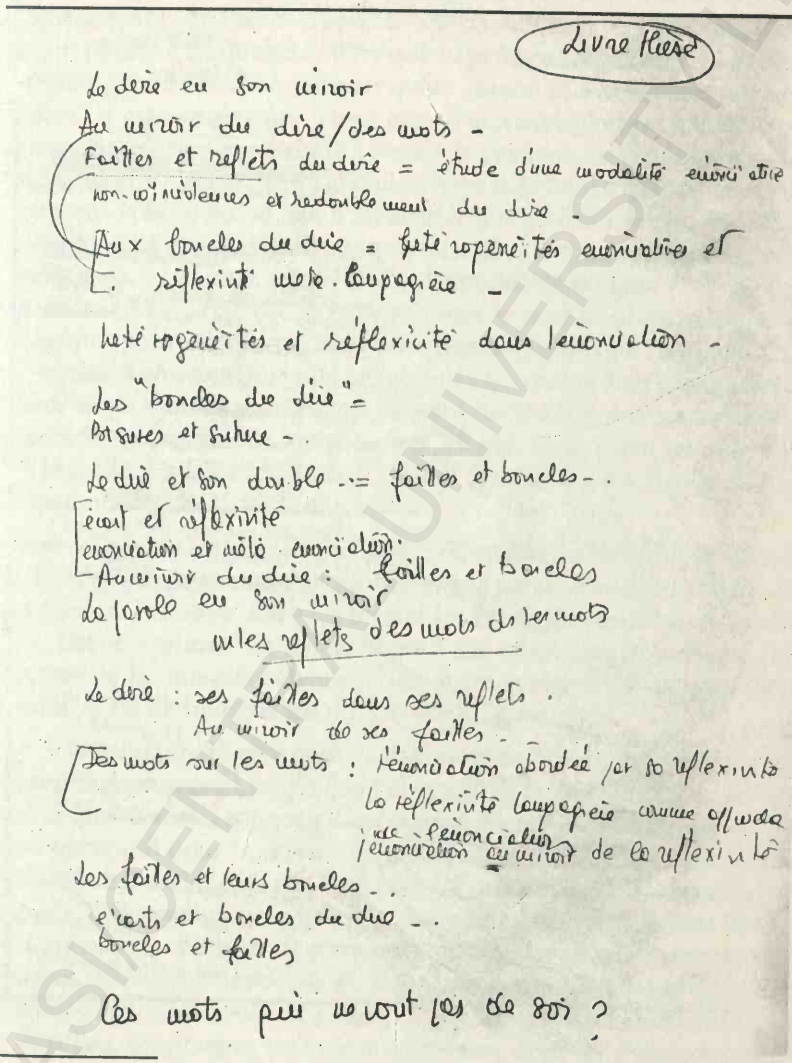
La question – génétique – que je voudrais poser serait celle des processus à travers lesquels s'élabore, prend forme – tonalité, couleur, rythme, … – cette strate particulière de l'écriture qu'est sa musique méta-énonciative.

I.F.– Pour répondre à ta deuxième question, nous pourrions commencer par t'interroger sur tes propres arrêts sur mots, autrement dit, du rapport, chez toi, entre ajouts et linéarité.

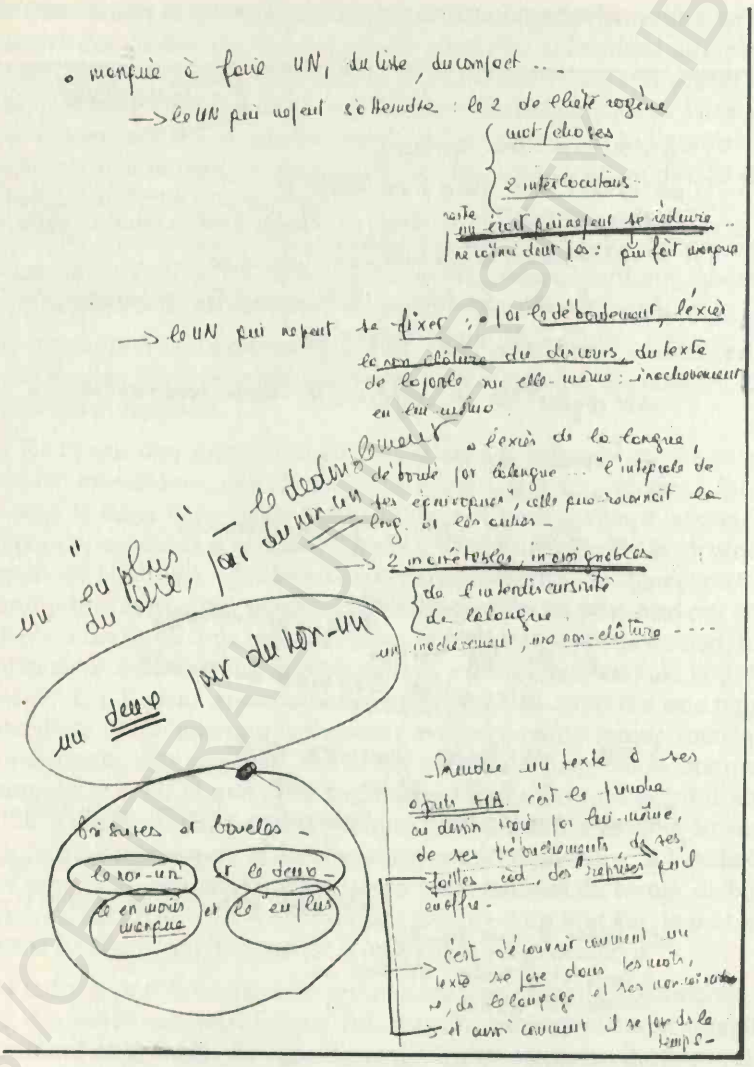
J. A.-R. – En ce qui concerne mon activité d'écriture privée – qui ne se pense pas comme brouillon –, elle s'écrit « à la suite », sur des cahiers – format écolier – sous le signe de la ligne, dont elle ne sort pratiquement jamais. Les formes méta-énonciatives d'arrêts-sur-mots y sont nombreuses, intégrées au déroulement de la chaîne : guillemets (peu fréquents) et soulignements sur un mot ou un bref syntagme, incises méta-énonciatives, le plus souvent entre parenthèses ou tirets, du type *mauvais, ça ne va pas, ce n'est pas ça du tout*, mais aussi directement inscrites sur la ligne sans le « décrochement » de la parenthèse, comme *X, Y, Z, ça ne va toujours pas*, ou des *X, Y, Z…* suivis d'une reprise quasi-immédiate de Z, ainsi apparemment avalisé comme moins inadéquat que les précédents, des *comment dire ?*, des points de suspension marquant l'impuissance à trouver le mot ; des parenthèses enfermant un point d'interrogation ou d'exclamation. La quasi-totalité de ces retours dans la linéarité renvoie à l'écart entre les mots et les choses, ou à l'équivoque, à l'exclusion des autres non-coïncidences. Et la rature, au sens matériel du terme, de biffer un élément, est exceptionnelle ; quand elle a lieu, c'est en tout cas, le mot sitôt écrit, dans la foulée, et suivie aussitôt d'un mot de remplacement.

Pour l'autre type d'écriture, celle qui précède une rédaction définitive, elle se fait sur des pages volantes, format A4, souvent incomplètement remplies, qui se stratifient dans le temps – sur une période plus ou moins longue –, et ne se succèdent pas linéairement ; les arrêts-sur-mots y sont nombreux, mais leur mode d'inscription est majoritairement *spatial* : un mot qui « arrête » déclenche des accolades, des colonnes, avec d'autres mots – qui se proposent comme meilleurs, ou disent autre chose… –, des flèches aussi partant à travers la page

pour un embranchement sur une autre ligne, depuis un mot, éventuellement encadré ou cerclé.



[2] Page écrite, à la file en une fois, sauf la dernière ligne qui est écrite plus tard. Il s'agit de la recherche d'un titre pour le « livre-thèse », c'est à dire un livre issu de ma thèse et qui s'intitulera de fait « Ces mots qui ne vont pas de soi ».



[3] Strate de brouillon préparatoire à l'article « Deux mots pour une chose : trajets de non-coïncidence ».

À partir de cet empilement de fragments, souvent marqués de surcroît de plurilinéarité, je ressens le fait d'écrire *un* texte définitif, comme un travail, très contraignant, de linéarisation, de « syntaxification ». Cette opération de « mise en phrase » de quelque chose qui se présente avec de l'épaisseur et de la spatialité, je ne peux le pratiquer qu'au crayon et à la gomme, sur la page définitive, et avec le secours d'une page d'accompagnement consignant des tentatives de solution syntaxique à l'encre et j'avance, en jetant systématiquement, au fur et à mesure, les strates d'écriture et la feuille d'accompagnement, d'où procède la ligne qui se fait. Il me semble que les formes méta-énonciatives qui apparaissent dans les textes terminaux sont, avant tout, celle, minimale, des guillemets, et d'assez fréquentes juxtapositions du type *X, Y, Z*, dont la valeur méta-énonciative est incertaine, entre le *et* et le *ou (plutôt, peut-être)*. Je pense que, pour une part, c'est à cette façon d'écrire que l'on peut imputer – la linéarité portant comme une mémoire du processus dont elle est issue – la longueur excessive des phrases qui me sont habituelles, leur complexité syntaxique, et la place, grande, qu'elles font – trace, en quelque sorte de l'épaisseur à laquelle il a fallu renoncer, … – aux décrochements des doubles-tirets et des parenthèses.

Question – Tu as insisté sur l'équivalence entre dire ordinaire et écriture littéraire. Tu n'as pas pu t'empêcher de dire quand même à un moment que « c'est dans l'écriture littéraire, dans les formes les plus achevées de non-coïncidences… ». Est-ce vraiment la même chose ? ou est-ce que ce sont des formes différentes de la non-coïncidence ? Une autre question : je me suis dit, tout d'un coup, c'est un phénomène du XX^e^ siècle.

J. A.-R. – Je vais d'abord répondre à cette question. Il est certain que les écritures disant incessamment l'écart que j'ai évoquées paraissent répondre directement à ce que Foucault évoquait dans sa très belle phrase des *Mots et des Choses* comme inaugural pour la littérature moderne, le fait que l'écriture devienne manifestation d'un langage qui « n'a pour loi que d'affirmer […] son existence escarpée », n'ayant plus alors qu'à « se recourber dans un perpétuel retour sur soi ». Cependant, combien de grandes écritures antérieures présentent une dimension méta-énonciative aiguë, riche – je pense à l'italique de Stendhal, au discours méta-énonciatif de Balzac, par exemple – voire essentielle, comme chez Rabelais, Montaigne, ou encore Marivaux, dont les dialogues avancent, non pas *via* les mots, mais *en parlant* des mots de l'interlocuteur.

Question – C'est du théâtre…

J. A.-R. – Oui, mais tous les dialogues de théâtre ne sont pas comme ça. Il arrive chez Molière, Beaumarchais qu'il soit question des mots... mais chez Marivaux on a quasiment une densité et un rôle dynamique du métalangage comparable à celui du théâtre de N. Sarraute. Quant à l'autre question, si j'ai dit que le dire ordinaire et l'écriture littéraire, et les formes de non-coïncidence qui s'y jouent, c'était « la même chose », j'ai vraiment eu tort... ce sur quoi j'ai voulu insister, c'est sur une solidarité tenant à ce que j'appellerais l'expérience humaine du langage – le fait, entre autres, d'avoir à « se poser » dans ses non-coïncidences constitutives. Il y a des locuteurs dont le dire ne peut se faire sans le secours constant d'un *si vous voulez*, d'un *pour ainsi dire* ou d'un *comme on dit* : même si ce qui se dit là me paraît personnellement émouvant, de ce qu'il trahit d'une manière intime et largement non-consciente de se poser dans le langage, ce n'est pas du tout équivalent à ce que je continuerai à appeler les « formes achevées » du dire des non-coïncidences, relevant d'un *travail* de leur forme, et de leur insertion dans la forme d'ensemble d'un texte, ce qui nous emmène loin du dire ordinaire... Par exemple, pour en rester à quelque chose de très simple, la mise en résonance des formes proprement méta-énonciatives chez C. Simon, avec les *comme, une sorte de, sembler, on eût dit*, etc... qui vont dans le même sens d'incertitude de la *prise* du réel par les mots.

Question – On peut aussi dire que le rôle de la littérature, c'est d'ouvrir les possibles de la langue.

J. A.-R. – Je serais d'accord – avec un devenir autre de la langue.

Question – Pour revenir à cette émergence de non-coïncidence. Comment la mettre en rapport avec les ratures visibles sur les manuscrits.

J. A.-R. – Je ne sais que dire. Sinon qu'une écriture peut *représenter* des ratures, ou non. N. Sarraute, on peut dire qu'elle ne cesse de représenter des ratures. D'une rature opérée sur un brouillon à une écriture qui met en scène un cheminement de rature, on a changé de niveau...

Bibliographie

Abastado C. (1977) : « La glace sans tain », *Littérature*, n° 2, in *Métalangage(s)*, oct. 1977, p. 55-65.

Authier-Revuz J. (1993) : « Jeux méta-énonciatifs avec le temps », in *Temps et discours*, (Parret H. éd)., P. U. de Louvain (coll. *La Pensée philosophique*), 1993, pp. 87-105.

Authier-Revuz J. (1995) : *Ces mots qui ne vont pas de soi : Boucles réflexives et non-coïncidences du dire*, Éditions Larousse, Paris (2 vol).

Authier-Revuz J. (2001) : « Psychanalyse et champ linguistique de l'énonciation : parcours dans la méta-énonciation », in *Linguistique et Psychanalyse*, sous la dir. de M. Arrivé & C. Normand, Ed. In Press, coll. Explorations Psychanalytiques, pp. 91-108.

Authier-Revuz J. (2002) : « Du Dire "en plus" : dédoublement réflexif et ajout sur la chaîne », in *Figures d'ajout – phrase, texte, écriture* (J. Authier-Revuz, M.C. Lala, eds.), Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2002, pp. 147-167.

Authier-Revuz J. (à paraître) : « Musiques méta-énonciatives le dire pris à ses mots », à paraître in *Marges linguistiques*, n° 7, sept.-nov. 2004. Barthes R. (1978), *Leçon*, Éditions du Seuil, Paris, 1978. Bikialo S. (2003) : *Plusieurs mots pour une chose. De la nomination multiple au style de Claude Simon*, Thèse de Doctorat, Université de Poitiers. Deguy M. (2000) : *La raison poétique*, Éditions Galilée, 2000.

Dubois Ph. (1977) : « L'italique et la ruse de l'oblique », in *L'espace et la lettre*, *Cahiers Jussieu*, n° 3, Université Paris 7, 1977, pp. 243-256.

Fenoglio I. (1999) : « Le lapsus : paradigme linguistique des événements d'énonciation », *Cliniques méditerranéennes*, 62, Éditions Eres, Marseille, pp. 219-238.

Fenoglio I. (2004) : « Les événements d'énonciation graphiques. Traces du fonctionnement linguistique de l'inconscient dans les manuscrits. » in *Marges Linguistiques* n° 7, *Langage, langue, inconscient. Linguistique et psychanalyse*, M.L.M.S. éd., www.marge-linguistiques.com (13250 Saint-Chamas), pp. 125-139.

Herschberg-Pierrot A. (1988) : *Le dictionnaire des idées reçues de Flaubert*, P.U. de Lille. Lacoste C. (2003) : *Étude génétique de l'écriture sur traitement de texte d'élèves de Cours Moyen 2, année 1995-96*, Thèse de Doctorat, Université Paris 3.

Milner J.C. (1978) : *L'amour de la langue*, Éditions du Seuil, Paris, 1978. Milner J.C. (1983) : *Les noms indistincts*, Éditions du Seuil, Paris, 1983.

Milner J.C. (2002) : *Le Périple structural*, Éditions du Seuil, Paris, 2002.

Oster D. (1983) : *Passages de Zénon*, Éditions du Seuil, Paris, 1983.

Pecheux M. (1982) : « Sur la (dé)-construction des théories linguistiques » , *DRLAV*, n° 27, 1982, pp.1-24.

Pontalis J.B. (1984) : « La mélancolie du langage », « Varia », *NRP*, n° 29, 1984, repris in *Perdre de vue*, Éditions Gallimard, Coll. *Connaissance de l'Inconscient*, Paris, 1988.

Rannoux C. (à paraître) : *Les Fictions du journal littéraire*, Éditions Droz. Rey-Debove J. (1978) : *Le métalangage*, Éditions Le Robert, Paris (2e édition, Armand Colin, 1997).

CUIAS/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

III

L'ÉCRITURE SAISIE :

LANGUE ET TRAITEMENT DE TEXTE

CUIASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

CUIAS/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

ÉCRITURE SANS MANUSCRIT, BROUILLON ABSENT

Jean-Pierre BALPE

Autour des années 70, les études littéraires ont vu naître une approche que l'on appelle la critique génétique. Le principe de la critique génétique repose sur un postulat : toute œuvre littéraire vise un état définitif. Cet état définitif est le produit d'une élaboration graduelle au cours de laquelle un auteur se consacre à diverses tâches. Parmi les tâches auxquelles il se consacre il y a, par exemple, la recherche de documents ou d'informations, travail de conception, composition, rédaction du texte, avec diverses étapes de corrections ou de révisions. Parce que l'œuvre, dans sa version finale, est le résultat de ces transformations, qu'elle contient des traces ou des indices de sa propre élaboration, tout document ayant contribué à ce processus et donc susceptible d'éclairer l'état final, est une pièce importante pour ce puzzle. La critique génétique – qui est plus moderne que ce qu'elle croit être – déplaçant l'examen critique de l'écrit vers l'écriture, de la structure arrêtée vers les processus dynamiques, du texte vers sa genèse, cherche dès lors à éclairer sa compréhension par la prise en compte de l'ensemble des étapes préparatoires.

L'intérêt pour les « manuscrits de travail » est ainsi logique. Dans la mesure où l'on pose qu'existe un texte de référence rendu définitif par la fixation de l'imprimé, tous ces manuscrits, tous ces documents constituent autant d'étapes préliminaires qui peuvent être considérées comme des strates de cette genèse. Cette conception soutient ainsi qu'il y a ce que j'appellerais une nécessaire homogénéité terminale du texte, un point de référence, quelque chose comme un corps central authentifié ou à authentifier dont tout écart, considéré comme déviation secondaire, ne peut être que révélateur des processus cognitifs qui ont conduit à son élaboration.

Si l'on examine la situation de la littérature avant la récente entrée dans l'industrie Gütenberg dans laquelle chaque œuvre n'est connue que par des

copies manuscrites, toujours uniques et donnant du texte des versions plus ou moins diverses – appelées *variantes* –, cette conception conduit à présumer l'existence d'un texte source unique, appelé un « Urtexte ». Bien qu'impossible à reconstituer dans son état d'origine, définitivement perdu, la possibilité de cet hypothétique Urtexte est privilégiée par rapport à la conception de l'état d'arrêt d'un texte comme situation transitoire dans le temps et dans l'espace. Or il pourrait au contraire être soutenu – et c'est ce que, pour ma part, je soutiens – que certains textes s'établissent sur le principe même d'une volonté-conscience d'indécidabilité, ou pour jouer avec une citation de Derrida sur « le jeu d'un vol ou d'une voltige indéfinie du sens ». Je pratique ainsi une programmation de textes « indécidables » que l'ordinateur « écrit ».

Si je montre *Post-Ternaires* sur écran, nous obtenons un texte inédit qui va immédiatement disparaître dès qu'en apparaît un deuxième, un troisième, un quatrième, un cinquième. Je ne sais pas moi-même, lorsque je clique sur la machine, ce qui va s'écrire. J'ai programmé ces textes, je revendique d'être l'auteur de ces textes. C'est-à-dire que quelqu'un d'autre que moi utilisant mes générateurs n'obtiendrait pas ce résultat.

De ce fait, il me semble que cette idée de texte fixe est une idée un peu courte dans l'histoire. Après tout, le livre n'est là que depuis cinq siècles, c'est peu au regard de l'histoire de l'humanité. Qu'est-ce que la littérature fixe dans le livre, à l'échelle de la planète et la géographie ? Pour une grande partie de la planète, la littérature n'est pas fixe. Elle est orale.

Je prendrai en exemple de ce blocage devant le texte l'article d'Umberto Eco présent dans ce volume. Pour Eco, une écriture sans manuscrit, davantage encore sans divers états de manuscrit, semble tout à fait impensable. D'une part, même s'il admet l'existence de ce qu'il nomme des « états fantômes »[1] et même si la technique utilisée est l'informatique, celle-ci reste toujours génératrice de traces. D'autre part, il considère qu'il n'y a qu'un but seul et unique : Supposons qu'un auteur dresse une première ébauche de son texte que nous appellerons version A. [...] Sur cette version A, tout juste imprimée, l'auteur effectue quelques révisions manuscrites. Une version B voit ainsi le jour, introduite à son tour dans l'ordinateur, il en ressort une version époussetée

[1] Voir page 179 de cet ouvrage.

nommée C, laquelle version retravaillée à la main, puis recopiée dans l'ordinateur en tant que version D, resurgira au final sous une nouvelle version dactylographiée dite version E[2].

Pourtant, contrairement à ce que, me semble-t-il, trop de théoriciens du littéraire imaginent, ni ce rapport à l'écrit, et tout particulièrement à la littérature, comme référence à un état final témoin, (visée téléologique), ni la nécessité d'une succession de traces matérielles ne sont historiquement évidents et naturels. La notion même de brouillon, par exemple, n'est pas apparue au XVIème siècle par hasard. Le fait que son apparition soit si tardive – et si proche de celle de l'industrialisation de l'écrit par l'imprimé – me semble tout à fait significatif. On pourrait, à ce sujet, se poser quelques questions simples : que devient une notion comme celle de brouillon lorsque le scripteur, n'ayant à sa disposition que des papyrus extrêmement coûteux, utilise comme document de travail ce qu'on appelle des ostrakas, c'est-à-dire des éclats de poteries ou de calcaire, sur lesquels il écrit avec un roseau taillé ? Que devient cette même notion lorsque le scripteur transcrit ses textes sur des tablettes d'argile, des lamelles de bois, ou tout autre support aussi peu susceptible de permettre une pratique aisée de comparaisons ?

Lorsque, dans le *De bello Gallico* (VI,13), Jules César décrit la société gauloise du premier siècle, il dit ceci des druides celtes : « Un grand nombre de jeunes gens viennent s'instruire chez eux. Beaucoup viennent de leur propre chef se confier à leur enseignement, beaucoup sont envoyés par leurs parents et leurs proches. On dit qu'ils apprennent là, par cœur, un très grand nombre de vers : certains restent donc vingt ans à leur école. Ils sont d'avis que la religion interdit de confier cela à l'écriture ». On connait, grâce aux textes irlandais, la hiérarchie parfaite des *filid*, leurs conteurs prophètes, elle comportait sept ou huit degrés depuis le docteur ou *ollam* qui pouvait réciter 350 histoires, jusqu'à l'apprenti ou *oblaire* qui se contentait de sept. Les études, en Irlande, duraient douze ans. Vingt ans en Gaule, d'après César et la matière de l'étude, uniquement orale et versifiée, comportait outre la récitation des *scéla*, c'est-à-dire des récits, le droit, la généalogie, la poésie et tout ce qui concernait la spécialisation. Pourtant les Celtes n'ignoraient pas l'écriture, puisque les Gaulois ont utilisé l'alphabet grec dans des inscriptions votives et

[2] Voir page 176 de cet ouvrage.

funéraires. Par ailleurs, les textes irlandais contiennent d'innombrables mentions d'emploi de runes, plus exactement de l'écriture oghamique (du nom du dieu Ogham, dieu nocturne de la guerre et de la magie). Mais l'écriture était interdite en tant qu'archive ou moyen de transmission du savoir traditionnel, parce que, par rapport à la parole, elle est morte et fixe éternellement ce qu'elle exprime : tous ses emplois ne peuvent être que magiques ou incantatoires. Le gaulois, langue sacrée et savante, a disparu avec toute sa littérature parce qu'il n'a jamais été une langue écrite et sans la christianisation qui a propagé l'étude des Écritures, l'irlandais aurait subi le même sort ou, au moins, n'aurait presque rien laissé de sa littérature mythologique. Le droit irlandais considère encore comme seule preuve concluante la mémoire concordante de plusieurs personnes.

De même, dans le judaïsme, l'authentique interprétation de la Bible hébraïque a été déposée dans la *Torah* orale qui constitue le complément et l'achèvement incontestable de la *Torah* écrite. Elle n'a été confiée par le Verbe qu'à la seule communauté d'Israël, puis transmise par la bouche de maître à élève de génération en génération. Ainsi, dans une vision étonnante, marquée du caractère paradoxal qui n'est pas rare dans la pensée judaïque, le *Talmud* montre le plus grand de tous les prophètes, Moïse, assistant à un cours de l'illustre Rabbi Akiba, étonné de voir celui-ci énoncer sous son nom des commentaires que lui-même, le maître par excellence, ne connaissait pas. Je crois que cet exemple illustre très bien le fait que le *Talmud* est, en même temps qu'une tradition, l'incessante relecture et la constante réactualisation orale de l'insondable *Torah* de Moïse par des docteurs qualifiés.

Indépendance de la littérature et du livre

J'ai conçu *Labylogue,* pour une commande du Commissariat à la langue française. L'installation s'est déroulée simultanément dans trois villes, fin 2000, à Dakar, Bruxelles et Montréal.

Vous êtes dans un labyrinthe de textes. Le labyrinthe s'ouvre ou se ferme dans des coins. Le but du spectateur, s'il y en a un, est, par exemple, depuis Lyon, de rencontrer la personne qui est à Dakar et qui est dans l'image ; l'image du spectateur est prise par une caméra et est projeté dans le 3D. Vous êtes dans ce 3D, mais vous ne vous voyez pas, vous allez chercher les autres, vous allez chercher ceux qui sont à Bruxelles et à Dakar. Vous êtes dans un laby-

rinthe de textes et vous n'avez qu'une possibilité pour vous orienter et pour orienter celui que vous cherchez, c'est de lui dire ce qui est écrit sur les murs. Il y a un texte, le mur est fait de texte bleu et, au fur et à mesure que vous parlez, l'ordinateur capte ce que vous dites, il capte votre information, et il essaie de comprendre ce que vous dites à votre interlocuteur. À ce moment-là, il vous écrit un autre texte, en blanc, qui va s'écrire sur le texte de fond bleu. Qu'est-ce qui se passe entre ces deux textes, le texte sur fond bleu et le texte blanc ? Au bout d'un moment, si vous ne restez pas dans cet espace, le texte blanc va devenir bleu. Il devient donc la mémoire du labyrinthe. Or, le texte en blanc est généré par l'ordinateur, c'est-à-dire qu'il n'existe nulle part avant l'intervention du spectateur. Il s'inscrit là comme une espèce de dialogue – multilogue – entre ceux qui se cherchent dans le labyrinthe et qui, à ma grande surprise, finissent par se trouver et ces textes-là et l'ordinateur qui travaille avec eux et qui leur écrit des textes en fonction de ce qu'ils disent.

Par rapport à tout ceci, le livre est tout le problème. Quand je dis « est », c'est le verbe être. Le livre *est* tout le problème. Nous avons tellement l'habitude du livre qu'il nous semble qu'il y a là une espèce de naturalité entre le livre et la littérature. Or, je ne suis pas du tout sûr que ce soit si naturel que la littérature soit dans le livre. Ou plus exactement, le problème, c'est l'industrialisation du livre avec tout ce que, dès son origine, cette industrialisation implique, et qui peu à peu s'enchaîne dans un ensemble de dispositifs de plus en plus contraignants auxquels on ne réfléchit pas assez à mon avis : la standardisation, le formatage, les conventions, les collections, le marketing, les publics, les critiques, les auteurs, les autorités, les genres, les éditions critiques, originales, etc. Or, toutes ces formes de standardisation n'ont fait que s'accélérer au fur et à mesure de l'évolution de l'industrie du livre. C'est le livre et ses principes de fixation qui rendent intéressante la recherche des antécédents aux écrits qu'il enferme. Ce qui déjà se joue dans ces différences, me semble-t-il, c'est la relation processus-résultat, la façon d'atteindre un but prenant le pas sur le but lui-même. Or, comme nous le savons tous, même si nous ne voulons pas toujours accepter toutes les conséquences de ce savoir, la littérature existait bien avant le livre et dans beaucoup de régions du monde continue encore à exister sans livre. Mais, là encore, notre ethnocentrisme culturel occidental nous aveugle un peu trop souvent. On ne peut, par exemple, comprendre les effets de ce qu'on appelle les religions du livre sans prise en compte de cela. Le texte sacré, celui qui porte la parole divine est celui qui, pour ne pas varier, s'officialise, celui qui, à l'inverse des textes profanes

doit être transcrit tel quel, sans variation aucune, et, pour cela, exige un entraînement spécifique, parfois la dévotion d'une vie entière. La littérature est largement indépendante du médium spécifique qu'est le livre, et le livre s'est constitué en problème car, par ses caractéristiques techniques, il n'était pas à même d'accueillir d'autres pratiques du fait littéraire.

Je vais vous présenter maintenant un autre programme, un roman Internet qui s'appelle *Trajectoires*. *Trajectoires* a la particularité d'être constitué de générateurs. Autrement dit, lorsque l'on rentre dans *Trajectoires*, la page, sur laquelle on entre, on peut la lire... mais, la fois d'après, on ne la retrouvera plus jamais.

Trajectoires est un défi qui m'a amusé : c'est un roman policier. Le roman policier a des règles strictes, ainsi, je ne peux pas m'amuser à changer de victime toutes les pages. Il comporte une intrigue et le lecteur, théoriquement, doit être assez intelligent pour en trouver la clé. Il faut donc une cohérence d'ensemble. Le défi qui m'intéressait était de voir comment on pouvait maintenir une cohérence d'ensemble avec des pages qui n'étaient jamais les mêmes et jamais écrites. Ainsi, il y a dans *Trajectoires* quatre vingt seize générateurs qui écrivent en temps réel des histoires et il y a toute une articulation qui vous permet de comprendre.

C'est peut-être mon roman le plus oulipien. Tout est basé sur les douze lettres du mot « trajectoires » (on peut penser à l'alexandrin). Ainsi, j'ai un titre *Sans-culotte* qui commence par *s*, et la citation qui suit, « une vie se compose d'éléments multiples, mais le nombre des compositions possibles est infini » est de Marc Saporta dont le nom commence par *s*. Il y a une relation formelle dans chaque page – ces pages ont une relation formelle entre elles – mais, en même temps, elles contiennent une véritable intrigue, avec des personnages et leur psychologie.

Je peux circuler dans ce roman de différentes façons. Je peux circuler par les lettres. Je peux circuler par le calendrier. Ce calendrier est amusant, parce que l'intrigue de *Trajectoires* se situe sur 216 ans. Là aussi, il y a un rapport entre les nombres : sur 216 ans, 96 pages sur 24 jours. Pourquoi 216 ans ? Parce que tout commence en 1793 et finit en 2009. 1793, comme nous le savons tous ici, c'est la Terreur en France et cela m'a amusé d'écrire un roman sur la Terreur en 2009. La solution des crimes de 2009 est dans 1793. Mais, évidemment, il faut chercher et lire.

Comment, dans ce contexte, se situeraient des brouillons et des manuscrits, puisque, par définition, il n'y a pas d'écriture antérieur. L'écriture s'écrit au fur et à mesure.

Pourquoi vous ai-je présenté *Trajectoires* ? Parce que *Trajectoires* est un roman, mais aussi une réflexion sur le contexte d'édition du roman. Vous ne pouvez pas comprendre *Trajectoires*, et notamment son appareil typographique, son appareil d'images, son appareil d'ergonomie, sans prendre en compte Internet. *Trajectoires* publié serait un roman banal. Il n'aurait aucun intérêt ; il n'a un intérêt que dans son appareil total d'Internet. De même, les *Post-Ternaires*, à quoi cela me servirait-il de faire un recueil de 1000 Post-Ternaires ? 1000 Post-Ternaires, ce n'est rien par rapport à ce que peut faire le générateur, mais c'est dérisoire par rapport à un recueil. Pourquoi 1000 ? Pourquoi pas 1500, 2500 ?

Autrement dit, la génération et le livre sont deux domaines absolument antagonistes. L'intérêt du livre, la caractéristique qui en a assuré le succès, est, justement, dans ses capacités de décontextualisation. Le même texte, partout, toujours le même. Un des grands mérites de l'Oulipo est, justement, d'avoir montré – notamment par la notion de « plagiaires par anticipation » – combien ce lien est culturellement daté, combien tout au long de l'histoire du littéraire, la littérature a multiplié les recherches d'approches différentes, que ce soit chez un Jean Meschinot, un Quirinus Kulhmann, ou plus récemment chez un Butor, un Saporta, un Cortazar, etc. Mais aussi, par le maintien et la vivacité de tout un plan de textualisation liant littérature et oralité.

L'apparition de l'informatique, plus exactement de l'ordinateur que sur ce plan on peut considérer comme un medium – je dirais même un *uni-medium* pour emprunter le mot de Joël de Rosnay – remet à son tour en cause la conception canonique de l'approche littéraire, entre autres choses, parce qu'elle permet de repenser totalement les relations du texte et du contexte et ce, jusque dans leurs conséquences les plus extrêmes : désormais, un texte peut ne plus être cet objet fermé d'un tissage de langue voulu – ou présenté comme – définitif et immuable, mais au contraire un objet, sur plusieurs de ses aspects, mobile et plus ou moins étroitement lié à son contexte d'apparition. Cette recontextualisation du texte est d'autant plus riche de possibilités que, par sa nature, la modélisation informatique, qui n'est rien d'autre que l'alphabet de l'ordinateur medium, parce qu'elle s'appuie sur une réduction drastique de sa symbolique, ne fait plus aucune distinction entre des modalités d'expression

qui, jusque-là, étaient, par culture, rigoureusement séparées. Le texte est du son, comme le son est de l'image, et l'image du texte et/ou de l'espace, et/ou du temps, et/ou du mouvement, et/ou du relief, et/ou des formules plus ou moins mathématiques. Or, ce medium, parce qu'il occupe désormais sur le terrain des objets de diffusion une place de plus en plus grande, est destiné à devenir aussi répandu, aussi populaire que l'a été le livre. La littérature se trouve soudain comme libérée du livre. La plupart des contraintes qui pesaient sur elle sont levées d'un coup par l'effet des dispositifs techniques du livre : les possibilités d'expression qui, jusque-là, se trouvaient cantonnées du côté des curiosités littéraires s'émancipent. Non seulement un certain nombre de frontières séparant des modalités disjointes d'expression sont abolies mais les rapports internes au territoire même du texte sont totalement bouleversées.

La domination du livre, en effet, est telle, qu'accéder à des productions littéraires pour medium informatique n'est pas un réflexe culturel aussi naturel que celui d'ouvrir les pages d'un roman quelconque : le livre a ses réseaux de production, de diffusion, de promotion, de vente, qui lui donnent une importance telle qu'elle aveugle presque totalement ce qui, dans le champ du littéraire se passe ailleurs. Pourtant, la littérature saisie par l'ordinateur existe, de plus en plus riche, de plus en plus variée, de plus en plus créatrice, de plus en plus inattendue, par rapport à ce qui, jusque-là, était considéré comme littéraire. L'informatique, en effet, ouvre à l'espace de la littérature une infinité de nouvelles perspectives qui lui apportent un souffle créatif renouvelé, en grande partie parce qu'elles changent, parfois du tout au tout, les rapports du texte à son lecteur.

Nouveaux espaces de production littéraire

Je ne citerai ici que quelques exemples de ces relations nouvelles qui, pour la plupart, ne peuvent pas être supportées, ou seulement parfois au prix d'astuces qui la dénaturent, par le livre.

Je suis frappé, bien avant l'ordinateur, du relatif divorce depuis cinquante ans, un peu plus même – que tout le monde a constaté mais dont peu de gens, me semble-t-il, ont pris la mesure – qui existe entre la poésie et l'édition. C'est un lieu commun de dire : la poésie ne se vend pas. Mais la littérature n'est pas faite d'abord fait pour être vendue. La littérature est d'abord de la littérature. La vente est un effet second et c'est un effet économique, ce n'est pas un effet

littéraire. Or, ce qui est extraordinaire, c'est que les poètes n'achètent pas de la poésie. Les poètes s'échangent de la poésie. Ils se mettent en dehors du circuit économique. Les poètes lisent de la poésie, et les lecteurs de poésie écrivent de la poésie. Les poètes ont compris, peut-être les premiers, l'intérêt énorme des sites personnels. Il y a des milliers de sites de poésie. C'est un domaine où la mobilité est plus importante que la fixation, contrairement à ce que l'on croit.

Il y a des domaines où l'ordinateur a introduit de nouvelles formes d'écriture tout à fait inédites, par exemple ce qu'on appelle la poésie dynamique ou cinétique, ou sonore, qui, grâce à l'ordinateur et notamment à sa diffusion par Internet, a retrouvé une vivacité extraordinaire. Il suffit, pour s'en assurer, d'ouvrir une revue comme la revue *Tapin*. Vous cherchez Tapin dans un moteur de recherche et vous trouverez la revue *Tapin*. Ou la revue *Boxon*, *Akenaton Doc(k)s*. Les adresses sont compliquées, parce que les propriétaires de ces revues n'ont pas les moyens de s'acheter un serveur, ils parasitent d'autres serveurs. Une revue passionnante, *Ubu*, est le lieu le plus riche en poésie sonore. Il y a même des archives. Vous trouvez, par exemple, du Cocteau, du Eluard.

On connaissait la poésie spatialiste qui avait été un peu imprimée mais mal, les calligrammes entre autres. La poésie dynamique, elle, ne peut pas être imprimée puisque, justement, l'expression va jouer sur le mouvement des textes et la transformation des textes en temps réel.

Un autre domaine qui m'intéresse beaucoup, et qui est généralement regardé par les spécialistes de littérature avec un certain mépris, c'est ce que j'appelle les littératures participatives. Ce qui est le plus connu, c'est ce qu'on appelle les MOOS ou les MUDS où ce qui est intéressant c'est seulement le processus. Vous inscrivez un MOOS ou un MUD, et vous prenez la machine en route – il y a du texte, c'est du texte écrit –puis vous intervenez dans ce texte et vous le modifiez, puis quelqu'un d'autre va le modifier, etc. Si vous l'imprimez, à quelque moment que ce soit, en général ça donne de la boue illisible. Car ce n'est pas fait pour être imprimé. Et cela représente l'exemple le plus net de littérature du processus.

La littérature combinatoire dont l'exemple le plus connu est certainement *Cent mille milliards de poèmes* de Queneau est aussi un phénomène intéressant. On peut citer aussi *Les mémoires d'un mauvais coucheur* de Bernard Magné, *Un petit peu plus de quatre mille poèmes en prose pour Fabricio Clerici* de

Georges Perec ou *Syntex* de Pedro Barbosa. Cette littérature met le processus en avant et montre parfaitement comment ce qui s'écrit, s'écrit suivant des jeux et des règles. L'Oulipo mathématise, ce processus, mais on n'est pas obligé de le mathématiser.

Une autre approche que vous connaissez est la littérature hyper-textuelle illustrée notamment par *Afternoon a Story*, de Michael Joyce ou par le cédérom de François Coulon, *20 % d'amour en plus*, par Jim Rosenberg (Diagrams) ou encore sur le site d'Eastgate System dont l'intérêt principal est que le lecteur est intégré comme composante du contexte de l'œuvre avec tout ce que cela suppose de jeu sur l'interprétation et sur les places respectives de l'auteur et du lecteur. Pour l'essentiel, cela représente ce que l'on a appelé « les fictions interactives ».

La littérature générative dont je suis un ardent promoteur a pour particularité de proposer la lecture d'une infinité de textes sur un thème donné, ou une infinité de variations autour de la conception d'une œuvre donnée. Il y a plusieurs sites : par exemple, *www.labart.univ-paris8.fr* ou celui de l'écrivain Maurice Regnaut.

Enfin, je citerai la littérature que j'appelle « spectaculaire » où le texte, qu'il soit génératif, interactif, dynamique ou qu'il soit les trois à la fois, se combine en temps réel avec d'autres propositions, comme la danse, le théâtre, la musique, l'opéra, etc, pour produire à chaque participation ou représentation des propositions originales. J'avais réalisé, en 1997, un spectacle à l'IRCAM qui était basé sur ce principe : *Trois mythologies et un poète aveugle* avec un compositeur italien, Jacopo Baboni-Schilingi et deux poètes français, Henri Deluy et Joseph Guglielmi. Le spectacle se constituait en temps réel par une interaction entre le générateur de musique, le générateur de texte, les poètes vivants et les musiciens sur scène. Quand le texte s'écrivait, le générateur de musique prenait des données de type sémantique et écrivait une musique en temps réel sur ce poème. Il n'y a jamais eu deux soirées identiques de ce spectacle. L'ordre des fragments, le type de textes, les compositions musicales, l'interprétation musicale se changeaient en temps réel.

Il peut y avoir des formes hybrides mélangeant toutes ces possibilités. Par exemple, je me suis amusé à faire l'an dernier un roman, que j'appelle un Mail-roman, *Rien n'est sans dire*. Evidemment, le propos du Mail-roman, c'était de prendre en compte ce que m'envoyaient les lecteurs. Se sont inscrites à peu près 500 personnes que je ne connais pas. Évidemment, ce qui m'amusait,

c'est que les lecteurs qui m'envoyaient des choses voulaient m'entraîner sur leur terrain. Tout le jeu c'était de ne pas aller sur leur terrain, tout en utilisant leur texte et en l'intégrant comme donnée du Mail-roman. En fait, le Mail-roman peut être lu de 10^{30} façons différentes. Le parcours est énorme car aucun des lecteurs n'a reçu la même version.

Il aurait fallu évoquer les travaux que font des écrivains classiques comme François Bon, Renaud Camus, etc. Il est intéressant de noter que l'on est passé du côté du *work in progress*. On est passé du côté, non plus du résultat, mais d'une littérature du processus, où ce qui se déplace, ce sont les repères entre le texte définitif, les brouillons, les manuscrits, l'échange temporel, etc. Ce que la critique génétique cherche à atteindre au travers de l'analyse des traces, autrement dit, la prééminence du processus sur le résultat, est là en œuvre dans l'écriture. On n'a même plus besoin de chercher les traces, puisque les traces sont l'œuvre.

Conclusion et perspectives

Désormais, la littérature est enfin sortie du livre, du moins, de l'objet technique que l'on a l'habitude de désigner ainsi. À partir du moment où le texte a abandonné ce volume que je considère comme étriqué avec toutes ses conventions, on peut trouver de nouveaux espaces de liberté, mais il faut les inventer. Lorsque Umberto Eco dit que l'informatique produit davantage de manuscrits, c'est qu'il n'a pas compris qu'on changeait d'époque. J'ai beaucoup d'admiration pour Eco sur de nombreux plans, mais là, il n'a pas compris. Eco demeure un homme du livre, un homme de l'herméneutique ; il passe sa vie à étudier dans les manuscrits dans leur détail. Lorsqu'il dit que l'ordinateur produit des infinités de manuscrits, il se trompe : l'ordinateur n'est pas fait uniquement pour produire un livre, l'ordinateur est fait pour produire un autre type de manuscrit.

C'est exactement pour cette raison que je dis que l'approche génétique est moderne. L'approche génétique est intéressante dans la mesure où elle se dit : mais finalement, à travers les résultats, ce qui nous intéresse, c'est de découvrir le processus d'écriture. Cela, ce n'est pas une approche XIX^{e} siècle (le processus d'écriture n'existait pas), *a fortiori*, ce n'est pas une approche de romantisme. L'approche génétique a découvert qu'il y avait un travail de l'écrivain, qu'il y avait des processus en route et que ces processus n'étaient pas

reproductibles. Tournier racontait qu'il avait perdu un roman, ou qu'on lui avait volé un roman alors qu'il le portait chez Gallimard et qu'il n'a jamais pu réécrire ce roman. Or, il l'avait écrit ce roman et théoriquement, il savait tout ce à quoi devait mener chaque mot. Finalement il a écrit, l'histoire du roman qu'il n'a jamais pu réécrire : le lecteur est alors dans une position d'analyste généticien confronté à la recherche du comment cela se fait, et d'où cela vient, et comment cela se construit.

Désormais, l'écriture et la lecture – ce n'est pas un vain mot – seront complètement indissociables. En lisant, je réfléchis sur ce que c'est qu'écrire.

Discussion

Question – Que peut permettre le générateur ? Il a certainement à voir avec un système formel. Les phrases que vous avez citées « sentir la force de son désir », « la vie des individus est souvent plus complexe que ce qu'ils en montrent », sont construites correctement d'un point de vue syntaxique ou morpho-syntaxique ; la génération du texte s'occupe donc de ces aspects syntaxiques. Les points de départ, les contraintes morpho-syntaxiques à l'évidence sont là mais qu'est-ce qui, dans cet ensemble, est disponible pour vous et quelle latitude laissez-vous aux mots ? À celui qui doit les écrire ? et peut-on dire dans ce cas « écrire » ?

J.P.B. – Ce sont des formalismes, vous avez raison. Mais c'est moi qui, en tant qu'écrivain, décide que pour tel ou tel besoin je veux tel formalisme. Je suis, sans aucune prétention, l'un des premiers à avoir fait de la génération automatique, j'ai donc été obligé, dans un premier temps, de prouver des choses. Au début, je n'écrivais pas des romans comme *Trajectoires*. Si je fais de la poésie libre, on me dit aussitôt : oui, mais ça, c'est de la poésie libre un ordinateur peut écrire cela sans problème car c'est du hasard et de l'aléatoire. J'ai pris cette critique au sérieux pour montrer que l'on pouvait faire des choses qui ne sont pas du tout libres. Je peux parler d'un autre exemple peut-être plus intéressant encore dans ce domaine-là. Prenons une adresse à la Convention. Dans le roman *Trajectoires* – qui se passe, je le rappelle en 1793 et en 2009 – un personnage peut écrire à la Convention pour se plaindre. C'est très contraint, évidemment parce que le monde de Thermidor, on ne peut pas l'inventer. L'ordinateur ne va pas l'inventer : il faut donner des représentations de connaissances tout à fait précises et il faut donner un style adapté à une adresse à la Convention.

La syntaxe ce n'est rien. Je suis agrégé de Lettres modernes et j'ai passé des heures et des heures de réflexion sur la syntaxe. Et, en fait, quand on la programme, rien ne fait problème. Le vrai problème, c'est la représentation du monde : le monde est infini et l'on ne peut pas tout représenter. Ainsi, en tant qu'écrivain, comment est-ce que je travaille ? Je me dis, pour le personnage de Clairwill, par exemple : j'ai quoi ? J'ai le jardin et j'ai la forêt. Ce serait bien que j'aie, disons, un bar. Je n'ai pas la représentation du bar. Il va falloir que je la conçoive. À ce moment-là, je m'amuse à fabriquer des représentations de bar et ce n'est pas très compliqué. Un bar est un lieu fini, fermé, etc. Ce qui est très compliqué, c'est d'avoir l'univers entier. Mais la littérature travaille sur des univers restreints. Autrement dit personne jamais ne me dira : mais Clairwill ne va jamais dans un bar car chacun sait que l'écrivain a le droit de choisir que Clairwill ne soit que dans un jardin, au bord d'une rivière, etc. C'est de la fiction et c'est l'écrivain qui fixe l'environnement situationnel.

Il y a quelque chose de très important. Un instrument comme l'ordinateur est un système d'expérimentation cognitive. Qu'est-ce que cela veut dire ? Cela signifie que lorsqu'on écrit sur un ordinateur, on s'autoprogramme automatiquement. Donnons un exemple. Vous écrivez un adjectif, « naturel », par exemple, vous vous dites : « naturel », c'est quand même banal et vous consultez le dictionnaire de synonymes : vous cliquez. Or, il ne reste aucune traces de cela. Il n'en reste rien ; l'ordinateur est un système d'expérimentation autocumulatif. Lorsque je programme, au départ, j'ai une idée très vague. Je ne fais plus de plans, alors qu'au début j'en faisais. Le premier scénario interactif : *Shangaï-Paris* que j'ai écrit pour France Telecom et l'INA et qui est passé un mois sur *Canal +* (il n'existe plus que sous forme de vidéo maintenant) faisait 10^{25} parcours possibles. Je l'avais donné à l'INA, parce qu'à l'époque ils ne savaient pas travailler autrement : un planning d'arborescences et de graphes qui tenait – je n'exagère pas – un mur entier.

Ma façon de travailler est très simple. Je prends un fragment du roman *Trajectoires*. Je dis : c'est pas mal ; puis je me dis : on pourrait en faire autre chose. Et je la baptise autrement, ce n'est pas difficile, il suffit de changer le nom, elle s'appellera autrement. Cela va devenir tout à fait autre chose. À ce moment-là, je me dis : j'ai besoin de telle chose. Tout cela est de la programmation expérimentale. Cela ne change pas grand-chose par rapport à un travail d'écrivain. La différence est que l'on ne travaille pas au même niveau. À l'ordinateur, je ne travaille jamais sur le résultat fini autrement que dans l'imaginaire d'un résultat qui n'est pas là. Mais je ne vois jamais le résultat qui n'est pas là. L'écri-

vain, lui, va tout de suite voir le résultat qu'il veut à travers celui qui est là et qui ne l'intéresse pas. Moi je ne cherche pas le résultat cela ne m'intéresse pas. Ce qui m'intéresse c'est la potentialité des résultats. Les résultats qui pourraient être là, mais qui n'y sont pas, et que je ne verrai jamais. Sur les milliers de pages écrites par mes générateurs, je n'en ai vu qu'une minime proportion. Beaucoup d'amis me disent : pourquoi tu n'imprimes pas telle ou telle page ? Pourquoi imprimerais-je telle ou telle page ? Cela n'a aucun intérêt. Je ne l'ai fait que pour *Trois mythologies et un poète aveugle* parce qu'un éditeur le voulait pour l'IRCAM et j'ai fait un recueil qui s'appelle *Cent un poèmes du poète aveugle*. Mais en l'imprimant, j'ai complètement changé. J'ai pris 80 poèmes faits par la machine, et puis j'en ai écrit 31 à la main. À ce moment-là, il y a un jeu entre ceux écrits à la main et ceux écrits par la machine, et qui étaient en train de se construire. Avec le livre, nous sommes dans une approche qui a ses propres règles, avec l'ordinateur, nous sommes dans une approche tout à fait différente, qui a ses règles.

Question – Ce qui est tout à fait intéressant dans ce que vous avez montré, c'est que cela nous oblige à voir les manuscrits d'une manière un petit peu différente : le manuscrit n'est pas un texte, mais c'est aussi une machine libératrice de texte.

J.P.B. – C'est pour cela que je dis que la perspective génétique est moderne. Ce n'est pas pour vous flatter, je le crois très profondément. Je crois que nous sommes dans une époque où la participation, dans tous les sens du terme, est fondamentale. Nous ne pouvons plus être dans une posture d'admiration. Nous sommes dans une posture de participation ; cela change le rapport aux objets.

Question – Au niveau de votre génération de textes, quels sont les formules et les clichés que vous utilisez dans votre générateur ? La génération est d'ailleurs double, puisqu'il y a la génération de la première grande machine, et puis ensuite il y a l'infinité des textes. À quoi il faut ajouter l'ensemble des critères esthétiques qui fait que l'écrivain-ordinateur peut garder mentalement ou sur l'écran, quelques secondes de plus, telle réalisation qui lui plaît. Est-ce que cela n'est pas la même chose qu'une version provisoire sur manuscrit ?

J.P.B. – J'étais responsable de la partie texte de l'exposition *Les immatériaux*, avec Lyotard. Et pour *Les immatériaux*, le Centre Georges Pompidou m'avait commandé un générateur de *rengas*. Certains connaissent les *rengas*, forme poétique japonaise. Dans mon contrat, il était précisé que la Bibliothèque du

Centre Georges Pompidou garderait toutes les sorties du générateur. Et ils ont gardé – sur des disquettes 5 pouces et demi qui doivent être perdues – 36 250 *rengas*. Par contre, ils n'ont dit nulle part qu'ils devaient garder le programme, ce qui est une stupidité. S'ils avaient été justement dans une posture de généticiens procéduraux, c'est-à-dire comprenant le processus, ils auraient su que ce qu'il fallait garder, c'était le programme. Des résultats, il aurait pu y en avoir 40 000. Ce qui est intéressant dans cette histoire, c'est qu'il y a un changement de statut. L'informatique ne garde aucune archive, il faut bien comprendre cela : il y a constamment changement de programme, mais il est très rare d'avoir les traces de ces programmes. Donc, pour vous répondre : il n'y a aucune trace de ce que j'ai fait.

Question – Il doit y en avoir quand même, un poète peut aussi ne garder aucun brouillon.

J.P.B. – Il ne peut pas y en avoir à cause de la nature de l'instrument. Contrairement à ce que beaucoup de gens imaginent, l'ordinateur n'est pas une mémoire. C'est une mémoire mais dynamique et c'est très différent. C'est comme notre cerveau : il se reconfigure sans cesse. Nous savons tous, notamment lorsque nous travaillons, lorsque nous écrivons, qu'à un moment ou un autre on a une idée que l'on considère comme géniale, on se dit : il faut absolument que je la note, et puis vous rencontrez un ami, et deux heures après, vous dites : mais qu'est-ce que c'était mon idée géniale ? Et vous l'avez perdue. Heureusement, vous en aurez une autre dix minutes après. Les mémoires dynamiques sont anti-traces. L'informatique peut tout garder, c'est sûr. Elle pourrait tout garder. Elle peut faire des archivages seconde à seconde de tout ce qui se passe. Mais alors ce n'est plus un outil de travail intéressant, parce qu'on est perdu sous des quantités – enfin à mon sens – d'inutilités et le travail d'extraction devient énorme.

Question – Est-ce que l'on pourrait faire écrire par l'ordinateur une page de Flaubert ?

J.P.B. – On peut faire de très bons pastiches. J'ai fait pour l'Éducation nationale un programme, il a disparu dans les oubliettes du plan « Informatique pour tous ». Il s'appelait *Roman*. *Roman* proposait des écrits « à la manière de » – il fallait des auteurs du domaine public (on n'a pas pu faire Perec) : Flaubert, Stendhal, Jules Verne, Zola, Maupassant ; en anglais, il y avait Fitzgerald. L'élève demandait : je voudrais que Flaubert me raconte l'histoire d'une jeune femme au bord de la mer avec un petit chien. L'ordinateur faisait une pro-

position. L'élève entrait là-dedans et modifiait. Je m'étais amusé à montrer à Jacques Neefs une page écrite par le programme, en lui disant : « tu vois cette page, je ne sais pas d'où ça vient, tu pourrais me dire ? ». La réponse de Jacques Neefs m'avait bien amusé : « oui, ça a l'air de Flaubert, ça ressemble beaucoup à Flaubert, et pourtant, je suis incapable de savoir d'où ça vient chez Flaubert ». Il y avait bien quelque chose, mais ce n'était pas du Flaubert. On voit, ici, la fonction critique que pourrait avoir l'ordinateur. Ce serait une fonction critique du processus et non pas une fonction critique de comparaison de textes. Autrement dit, si vous prenez un générateur qui fait du Flaubert et que vous modifiez des paramètres, par exemple des choses aussi naïves que le nombre de subordonnées, ou la profondeur des enchâssements, vous verrez bien si cela devient plus ou moins Flaubert. La difficulté est d'avoir les bons paramètres. Ce qui m'intéresse en fait c'est d'amener les gens à se demander : mais qu'est-ce que je fais quand j'écris ? Et pas, pourquoi X a écrit comme cela ?

Question – Est-ce que cela n'est pas réservé à une élite ? Car il faut savoir le gérer ce système de signes.

J.P.B. – Tout travail technique, à un certain niveau, demande un entraînement. L'écrivain manie une technique profonde. L'informatique est une technique naïve. Dans mes formations d'hypermédia, à Paris VIII, nous prenons très volontairement des littéraires, ou des juristes, des personnes qui connaissent bien leur domaine et qui sont capables de réfléchir dessus. Les règles sont élémentaires. Je ne suis pas prophète, mais il me semble que l'enjeu actuellement il est double. Il est effectivement culturel, mais cela a toujours été le cas : pas n'importe qui n'a accès à Flaubert ou lit Eluard ou Michaux. Le deuxième enjeu est industriel. J'ai parlé de l'industrie Gutenberg. Si le livre est ce qu'il est aujourd'hui, par exemple, si le roman est ce qu'il est aujourd'hui, c'est parce qu'il y a une industrie du roman. Et il est extrêmement formaté, vous le savez aussi bien que moi. Éditer tel livre dans une collection ou dans l'autre n'est pas innocent, décider qu'il fera tant de pages n'est pas innocent. Le *ebook* est une tentative de l'édition classique pour récupérer les procédés informatiques. Mais en faisant cela, on se trompe. Qui va lire un roman de poche sur un *ebook*, cela n'a aucun intérêt. Si, par contre, d'autres types de littératures informatiques deviennent intéressantes, alors le Ibook deviendra incontournable. Internet, sur le plan de la création, est extrêmement intéressant à observer aujourd'hui. Dans cinquante ans, ce sera déjà autre chose. Quelque chose se passe en ce moment : on bascule d'une création complètement orientée livre

et qui a besoin de passer par des circuits officiels à une circulation et à une édition complètement sauvage. Or, cela on ne sait pas comment le mesurer parce qu'il n'y a pas de lieu pour le faire.

Certes, nous sommes de plus en plus dans le virtuel, mais le virtuel est intéressant par la potentialité, par le processus, plus par l'état statique. Nous entrons dans un monde où le virtuel sera présent, partout et sous toutes ses formes. L'écran paraît la forme la plus naturelle pour l'instant, mais l'écran peut apparaître sous des quantités de formes. Certains couturiers ont commencé à concevoir des écrans sur des vêtements.

Je ne sais rien de l'avenir. J'ai fait un roman de science-fiction, *La Toile,* qui se passe en 2015, où j'essaie de décrire un peu ce monde. J'ai pris pour date 2015 afin de vérifier jusqu'à quel point je me suis trompé. Si j'avais mis 2250, cela aurait été plus facile, mais 2015, je pense tenir jusque-là.

Je me suis sans doute trompé sur de nombreux plans. Mais sur cette invasion de l'espace par le medium, de l'espace qui devient media, je ne crois pas avoir fait une erreur. Nous vivons dans un monde d'images, de textes et d'images. Nous sommes baignés dans ce medium et ce medium est sorti d'un seul support physique.

CUIASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

CUIASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

EN QUOI L'USAGE DE L'ORDINATEUR COMPLEXIFIE LA GENÈSE D'UN TEXTE ?

Umberto ECO

Depuis quinze ans, je suis assiégé par des journalistes ou des organisateurs de symposiums pour répondre à une question : est-ce que le livre va disparaître ? J'ai essayé, d'abord, de donner des réponses originales, mais je me suis vite aperçu que la réponse est toujours la même : soyez tranquilles. Cela fait donc quinze ans que je donne toujours la même réponse. Cependant, je tenterai ici d'apporter une nouvelle réflexion sur les manuscrits.

Lorsqu'on parle de l'influence des nouveaux moyens techniques sur le développement des arts et des lettres on ne peut que revenir à un texte célèbre : le *Phèdre* de Platon. Nous y apprenons que l'écriture a été inventée par le dieu Theuth, qui d'ailleurs était Hermès, divinité assez ambiguë, qui protégeait en même temps les artistes, les inventeurs, les marchands et les voleurs, donc Bill Gates aussi, j'imagine. Hermès présente l'écriture au pharaon Thamous, en lui expliquant qu'elle pourrait aider les hommes à se souvenir de ce qu'ils ont dit et pensé. Le pharaon lui répond que cette invention est dangereuse parce que les hommes, en ayant à leur disposition cet appareil d'enregistrement de leur pensée, cesseront d'entraîner leur mémoire et perdront peu à peu ce don précieux. Remarquons que si Socrate n'écrivait pas – c'est d'ailleurs à cause de cette absence de publications qu'il n'a jamais été élu à l'Académie – Platon, lui, écrivait sa critique de l'écriture. Pour inscrire en faux la critique de Platon, ou de Socrate, ou du pharaon, il suffirait de réfléchir au fait que c'est à cause de l'écriture que nous avons ce monument à la mémoire qu'est *La Recherche* proustienne. D'ailleurs, l'écriture a produit au cours des siècles des écrits, des livres qui nous ont obligés à entraîner notre mémoire pour les mémoriser, comme le sait tout étudiant qui doit présenter un examen. L'anecdote demeure cependant intéressante car elle nous dit que lorsque nous inventons une

nouvelle technique pour la conservation et la transmission du savoir, nous pensons immédiatement – comme cela est arrivé (autre citation obligatoire) au chanoine Frollo dans *Notre Dame de Paris* – que « ceci tuera cela ». Voilà quelqu'un, Frollo, qui en face de la forme d'écriture de son temps, l'écriture en pierre des cathédrales, avait peur que l'invention de l'imprimerie détruise l'univers de la théologie et de la foi. Comme Luther l'a compris un peu plus tard, l'imprimerie allait instaurer une autre théologie qui est une nouvelle conception de l'interprétation textuelle. De même, l'invention de la photographie n'a pas détruit la peinture, elle l'a simplement libérée de certaines fonctions reproductives. Comme Gutenberg a contribué à produire le miracle visuel du *Songe de Poliphile*, Nadar a contribué à produire Picasso et Mondrian. Frollo n'a pas été le dernier à crier que « ceci tuera cela ». Plus ou moins cent ans après, Marshall Mac Luhan a lancé le même cri, cette fois avec une certaine satisfaction perverse, en écrivant son *The Gutenberg Galaxy* : l'univers de la *médialité* visuelle allait finalement détruire la linéarité répressive de l'écriture alphabétique. Mac Luhan n'a pas vécu assez pour avoir le temps d'écrire un nouveau livre qui aurait cette fois célébré le retour de Gutenberg sur l'écran de l'ordinateur.

Et pourtant, je ne veux pas dire qu'il n'existe pas de problèmes nouveaux. Ce retour de l'alphabétique est en train de prendre des formes bouleversantes. Ce que nous voyons sur l'écran de l'ordinateur n'a pas l'air familier que l'on trouvait, il y a cinq cent cinquante ans. Après avoir été bouleversés par la disparition annoncée de l'écriture au profit de la visualité télévisuelle, nous sommes aujourd'hui bouleversés par un retour de l'écriture, mais d'une écriture qui nous paraît autre. Au-delà d'autres fonctions, comme le calcul, l'administration d'archives, la gestion de ressources, l'ordinateur sert pour écrire. Or l'humanité se partage en trois catégories. Ceux qui écrivent à l'ordinateur et en sont heureux. Ceux qui ont horreur de cette machine et pensent qu'elle pourrait voler leur âme. Et enfin les journalistes, qui, eux, écrivent à l'ordinateur, mais en vous posant des questions font semblant de ne pas le connaître et se posent comme interprètes des inquiétudes de ceux qui écrivent seulement à la plume. Dans tout cela se dessinent deux peurs. La première est : est-ce que l'ordinateur va mécaniser votre créativité ? Et la deuxième : est-ce que ce n'est plus vous qui écrivez, mais bien l'ordinateur ? La question présuppose que vous donniez à l'ordinateur un algorithme, et il vous produit automatiquement un roman ou un poème, comme s'il s'agissait de Raymond Lulle ou de la combinatoire de Queneau pour produire mille milliards de poèmes.

Lorsque mon roman, *Le nom de la rose* a obtenu quelque succès dans différents pays au cours des années 1980, il s'était répandu la légende que je l'avais écrit à l'ordinateur, parce que cela seulement pouvait en expliquer le succès : l'ordinateur avait conçu le roman parfait pour des millions d'imbéciles. Or, *Le nom de la rose* a été écrit entre 1977 et le début de 1980 et il a paru en Italie au mois de novembre 1980. Les premiers ordinateurs avec un programme d'écriture digne de ce nom ont été commercialisés entre 1981 aux États-Unis et 1982. J'ai eu mon premier ordinateur en 1983. Mais la chronologie n'était pas essentielle face à la fascination produite par une machine qui commençait à troubler les rêves des intellectuels. Pour me soustraire à toutes ces questions sur la créativité par ordinateur, j'ai distribué aux journalistes ma recette secrète ; écrite en italien, je l'adapte, ici, en français :

> « Avant tout, il faut un ordinateur – qui est une machine intelligente – pour penser à votre place et, pour beaucoup, ce sera un avantage. Il suffit d'un programme ne comportant que peu de lignes qu'un enfant est capable de concevoir, en *basic*. Ensuite, vous mettez dans l'ordinateur le contenu de quelques centaines de romans, des œuvres scientifiques, la Bible, le Coran et beaucoup d'annuaires téléphoniques qui sont très utiles pour les noms des personnages. Disons 120 000 pages. Puis, avec un autre programme, vous *randomisez*, c'est-à-dire vous mêlez tous ces textes avec quelques arrangements. Par exemple vous éliminez tous les *a* et vous obtenez un roman à la Perec. À ce moment-là, on donne le *print*, et on imprime. En ayant éliminé les *a*, il ressort quelque chose de moins de 120 000 pages. Après les avoir lues attentivement, en soulignant les passages les plus significatifs, vous les chargez sur un poids lourd et vous les amenez à l'incinérateur. À la suite de quoi, vous vous asseyez sous un arbre, et vous écrivez deux lignes, par exemple, « la lune haute dans le ciel, les feuilles bruissent ». Peut-être n'aurez-vous pas fait un roman, mais vous aurez écrit un bon *haïku* japonais. Et l'important, n'est-ce pas de commencer ? »

Personne n'a eu le courage de publier ma recette secrète. Et personne ne voulait réfléchir au fait que personne n'écrit exclusivement à l'ordinateur, de la même façon qu'après l'invasion de l'automobile, nous n'avons pas arrêté de nous promener, de descendre des escaliers, de marcher pour aller de chez nous au garage. En effet, souvent, pour avoir le temps de réfléchir sur ce que nous écrivons, nous avons besoin de la dureté d'un crayon, de la résistance du papier. Parfois, nous avons besoin de la douceur des touches ou bien du rythme lent imposé par un Mont Blanc. Combien de fois avons-nous désiré pouvoir graver nos mots sur une pierre ou une tablette d'argile. Et parfois, lorsque nous ne voulons pas nous soumettre au chantage de la matière, mais suivre la spontanéité de notre imagination, c'est justement l'ordinateur, la plus spiri-

tuelle des machines, qui nous permet d'écrire à la vitesse de notre pensée, sans nous soucier des erreurs d'orthographe que nous pouvons corriger plus tard, tout en voyant nos idées surgir comme par miracle dans la phosphorescence magique de l'écran. Lorsque j'ai publié *Le pendule de Foucault*, j'ai avoué que ce roman-là avait été écrit en grande partie à l'ordinateur, en employant le programme « World Star 2000 ». Alors quelques uns ont dit : « Ah ! Ah ! On sent que le roman a été écrit à l'ordinateur. Sauf, naturellement, la scène finale du garçon qui joue de la trompette au cimetière : là, on sent de la poésie, on sent que l'auteur a vécu intensément ce qu'il raconte et qu'il doit l'avoir écrite à la main ». J'ai honte d'avouer que ce roman a été écrit et réécrit de nombreuses fois, avec la plume, le crayon, le feutre, et tous les autres moyens d'écriture, sauf ce dernier chapitre qui a été écrit directement à l'ordinateur. La raison en est très simple. Cette scène finale était comme imprimée dans mon esprit dès le début du livre. Dans un certain sens, j'avais écrit le roman pour arriver à ce point-là. À chaque étape de mon travail, je rêvais de ce chapitre conclusif et lorsque j'y suis parvenu, il était comme si je l'avais déjà écrit. Je n'avais rien à ajouter, juste jouer sur le clavier comme sur un clavecin, comme s'il s'agissait d'une mélodie que je connaissais par cœur. D'ailleurs, le roman commence avec la confession d'un des personnages, Jacopo Belbo, qui est un hymne à son ordinateur Abou ou Aboulafia, du nom du grand cabaliste combinatoire juif. Et vous me permettrez de relire aujourd'hui cette page, parce qu'en fin de compte elle révèle ma poétique de l'ordinateur.

> « Ô quelle belle matinée de la fin de novembre, au commencement était le verbe, chante-moi ô déesse d'Achille fils de Pélée les femmes les chevaliers les armes les amours. Point et va à la ligne tout seul. Essaie, essaie, essaie parakalo parakalo, avec le bon programme tu fais même des anagrammes, si tu as écrit tout un roman sur un héros sudiste qui s'appelle Rhett Butler et une jeune fille capricieuse qui s'appelle Scarlett, et puis que tu changes d'avis, tu n'as qu'à donner un ordre et Abou change tous les Rhett Butler en prince Andrei et les Scarlett en Natacha, Atlanta en Moscou, et tu as écrit guerre et paix.
>
> Abou va faire maintenant une chose : je tape cette phrase, je donne l'ordre à Abou de changer chaque « a » en « akka » et chaque « o » en « oulla », et il en résultera un morceau quasi finnois.
>
> Akkaboullau fakkait makkaintenakkant une choullase : je takkape cette phrakkase, je doullanne l'oullardre akka Akkaboullau de chakkanger chakkaque « akka » en « akkakkakka » et chakkaque « oulla » en « oullaullakka », et il en résulterakka un moullarceakkau quakkasi finnoullais.

Oh joie, oh vertige de la différance, ô mon lecteur / écrivain idéal affecté d'une idéale insomnie, oh veille de finnegan, oh créature gracieuse et bénigne. Il ne t'aide pas toi à penser mais il t'aide toi à penser pour lui. Une machine totalement spirituelle. Si tu écris avec une plume d'oie il te faut gratter du papier plein de sueur et tremper à tout instant dans l'encrier, les pensées se superposent et le poignet ne suit plus, si tu tapes à la machine les lettres se chevauchent, tu ne peux avancer à la vitesse de tes synapses mais seulement au rythme maladroit de la mécanique. Par contre avec lui, avec celui-ci (celle-là ?) les doigts laissent errer leur imagination, l'esprit effleure le clavier, emporté sur les ailes dorées, tu médites enfin la sévère raison critique sur le bonheur du prime abord.

Et voilce que je faisà prsent, jprends ce clob de tréatologies orthigrphiques et je commande la machien cde le cupier etde le grader en mémoire de trasit et puis de lefairaffleurer dces limbse sur lécran, enfin de cours.

Voilà, je tapais à l'aveuglette, et à présent j'ai pris ce bloc de tératologies orthographiques et j'ai ordonné à la machine de répéter son erreur en fin de course, mais cette fois je l'ai corrigée et elle est enfin apparue en toute lisibilité, parfaite, de caca de ma mie j'ai tiré Académie.

J'aurais pu me repentir et jeter le premier bloc : je le laisse uniquement pour montrer comment peuvent coexister sur cet écran être et devoir être, contingence et nécessité. Mais je pourrais soustraire le bloc infâme au texte visible et pas à la mémoire, conservant ainsi les archives de mes refoulements, ôtant aux freudiens omnivores et aux virtuoses des variantes le goût de la conjoncture, et le métier et la gloire académique.

Mieux que la mémoire vraie parce que celle-ci, et même au prix d'un dur exercice, apprend à se souvenir mais pas à oublier. Diotallevi raffole sefarditiquement de ces palais avec un escalier monumental et la statue d'un guerrier qui perpètre un horrible forfait sur une femme sans défense, et puis des couloirs avec des centaines de pièces, chacune avec la représentation d'un prodige, apparitions subites, vicissitudes inquiétantes, momies animées, et à chaque image, parfaitement mémorable, tu associes une pensée, une catégorie, un élément du trousseau cosmique, même un syllogisme, un sorite démesuré, des chaînes d'apophtegmes, des colliers d'hypallages, des roses de zeugmes, des danses d'hystérons protérons, des aposiopèses de logorrhée, des hiérarchies de stoïkéia, des précessions d'équinoxes, des parallaxes, des herbiers, des généalogies de gymnosophistes – et ainsi à l'infini – ô Raimundo, ô Camillo, vous à qui il suffisait de reparcourir en esprit vos visions pour aussitôt reconstruire la grande chaîne de l'être, en *love and joy*, car tout ce qui dans l'univers s'offre au regard s'était déjà réuni en un volume dans votre esprit, et Proust vous aurait fait sourire. Mais la fois où nous pensions avec Diotallevi construire un *ars oblivionalis*, nous n'avons pas réussi à trouver les règles pour l'oubli. C'est inutile, tu peux aller à la recherche du temps perdu en suivant des

traces labiles comme le Petit Poucet dans le bois, mais tu n'arrives pas à égarer exprès le temps retrouvé. Le Petit Poucet revient toujours, comme une idée fixe. Il n'existe pas de technique de l'oubli, nous en sommes encore aux processus naturels de hasard – lésions cérébrales, amnésie ou l'improvisation manuelle, que sais-je, un voyage, l'alcool, la cure de sommeil, le suicide.

Abou, par contre, peut aller jusqu'à te consentir des petits suicides locaux, des amnésies provisoires, des aphasies indolores.

Où étais-tu hier soir, L

Voilà, indiscret lecteur, tu ne sauras jamais, et pourtant cette ligne brisée, là en haut, qui donne sur le vide, était précisément le début d'une longue phrase qu'en fait j'ai bien écrite mais qu'ensuite j'ai voulu ne pas avoir écrite (et ne pas avoir même pensée) car j'aurais voulu que ce que j'avais écrit ne fût pas même arrivé. Il a suffi d'un ordre, une bave laiteuse s'est étendue sur le bloc fatal et inopportun, j'ai pressé un « efface » et pchitt, tout disparu.

Mais ce n'est pas tout. La tragédie du suicidé est que, à peine a-t-il sauté par la fenêtre, entre le septième et le sixième étage, il change d'avis : « Oh, si je pouvais revenir en arrière ! » Rien à faire. Jamais vu ça. Splatch. Au contraire, Abou est indulgent, il te permet la résipiscence, je pourrais encore ravoir mon texte disparu si je me décidais à temps et appuyais sur la touche de récupération. Quel soulagement. Du seul fait de savoir que, si je veux, je pourrais me souvenir, j'oublie aussitôt.

[...]

Oh, j'avais écrit quelque chose, j'ai bougé le pouce par erreur, tout s'est volatilisé. De quoi s'agissait-il ? Je ne me rappelle pas. Je sais que je n'étais en train de révéler aucun Message. Mais sait-on jamais par la suite »[1].

C'était mon hymne à l'ordinateur. L'ordinateur met, au moins, à la disposition de tout écrivain, ces possibilités d'écriture automatique dont les surréalistes rêvaient. Mais évidemment, dire cela n'est pas suffisant, puisqu'au moment même où tout écrivain est encouragé à pratiquer l'écriture automatique, la littérature dans sa complexité pourrait en subir les conséquences. La question véritable est donc : est-ce que la pratique de l'écriture électronique aurait des conséquences sur le style littéraire, et peut-être, sur la grammaire et la syntaxe même d'une langue ? Considérons avant tout le lexique. L'ordinateur nous permet de corriger un texte à l'infini. Lorsqu'on écrivait à la plume ou à la machine, on écrivait une fois, on corrigeait. Si les corrections étaient

[1] On trouve cet extrait du *Pendule de Foucault* aux pages 32-33 de l'édition Grasset, 1990 (traduction Jean-Noël Schifano).

nombreuses, on recopiait ou on retapait. On corrigeait à nouveau, mais après, disons, la troisième version, on se disait : tant pis, assez. Avec l'ordinateur, on a le droit et l'envie de se repentir plusieurs fois. On tape, on imprime, on relit, on corrige, on retape les corrections, on imprime de nouveau, on corrige encore, et ainsi à l'infini. Quel sera l'effet définitif de ce désir de perfection infini ? On sait bien que souvent, en corrigeant, on améliore son propre texte, mais, en exagérant, on peut tuer la fraîcheur de la première inspiration. Parfois on ajoute trop, parfois on devient des Tacite par défaut. Qu'est-ce qui se serait passé si Proust avait écrit à l'ordinateur ? Aurait-il desséché ses phrases ? *La Recherche* serait-elle devenue plus courte ? Et si Hemingway avait écrit par ordinateur, serait-il devenu Proust ? Evidemment, nous ne le savons pas et ce qui est plus troublant, nous ne le saurons jamais. Aujourd'hui, j'écris d'une façon différente qu'auparavant, mais je ne sais pas si c'est dû au fait que depuis 1983 j'emploie l'ordinateur, ou bien au fait que j'ai eu d'autres expériences de lecture, ou que mes cellules cérébrales ont changé, ou si c'est l'artériosclérose. Une des premières possibilités données par l'ordinateur est de contrôler, même sur un texte très long, s'il y a des répétitions. Je relis aujourd'hui *Le nom de la rose*, et je suis pris de l'envie de changer beaucoup de mots, parce qu'ils se répètent à la distance d'une demi-page, d'une page. Le *World Star 2000* avec lequel j'ai écrit *Le pendule de Foucault* ne me permettait pas de contrôler avec aisance les répétitions. Au contraire, le programme *World 5* avec lequel j'ai écrit *L'île du jour d'avant*, me permettait ça très facilement. Et cela a été une chance, parce que le problème des répétitions dans ce roman était crucial. Non seulement je m'étais imposé le devoir vraiment baroque de ne pas employer des mots qui n'existaient pas au XVII[e] siècle, mais parfois l'abondance des synonymes devenait une partie fondamentale de mon choix stylistique. Dans un chapitre, le protagoniste décrit les coraux de l'océan Pacifique. Comme il les voit pour la première fois, il doit recourir à des métaphores et des similitudes tirées de l'univers végétal ou minéral qu'il connaît, c'est-à-dire de notre hémisphère. Un détail stylistique m'a posé de sérieux problèmes lexicaux. En effet, voulant nommer diverses nuances de la même couleur, le protagoniste ne pouvait pas répéter plusieurs fois les termes *rosso*, ou *carminio*, ou *color geranio*. Il devait varier grâce à l'emploi de synonymes. Pour des raisons de style, mais aussi pour l'exigence rhétorique de créer des hypotyposes, c'est-à-dire de donner au lecteur l'impression visuelle d'une immense quantité de couleurs différentes à travers l'impression sonore d'une grande variété de mots. Problème qui s'est posé même au traducteur et avec la question que parfois, en italien, il y

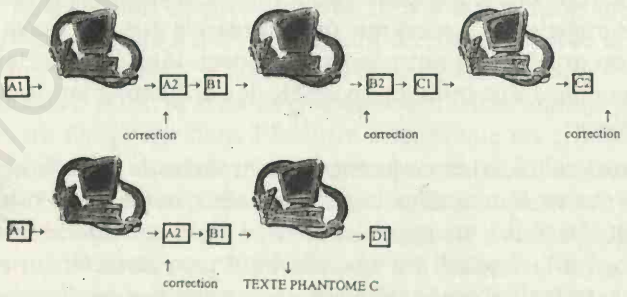
a sept termes pour jaune et, dans une autre langue, il y en a seulement six. Alors, j'ai dit certaines fois au traducteur : changez de couleur, pourvu que vous changiez de mot. Parce que dans le Pacifique, il y a tellement de coraux de couleurs différentes que si vous mettez jaune au lieu de rouge, cela importe peu pourvu qu'il y ait une énorme variété de mots. Pour atteindre ce résultat, il a fallu contrôler qu'il n'y avait pas de répétitions. Et je me souviens avoir fait des contrôles très maniaques pour éviter qu'au long du chapitre le même terme chromatique soit répété. Il y a par contre de grands écrivains dont le lexique est très pauvre. Le cas le plus célèbre en Italie est Manzoni. Il est amusant de feuilleter les répertoires lexicaux des *Promessi sposi* pour voir combien de fois il répète le mot *buono*. J'ai traduit *Sylvie* de Gérard de Nerval et j'ai été frappé par la fréquence presque dérangeante de certains mots. Dans moins de cinquante pages du texte, le terme « bouquet » apparaît neuf fois, neuf fois les teintes sont « roses », la peau des paysans est toujours « hâlée », l'adjectif « vague » apparaît trop de fois. Pourtant, avant de parler de pauvreté lexicale, ou de manque de contrôle, puisque le pauvre Nerval écrivait sur des morceaux de papier en sortant d'une clinique pour entrer dans l'autre, il faut se demander si ces répétitions ne cachent ou ne suggèrent pas des correspondances symboliques et donc, si elles ne doivent pas être respectées. Manzoni et Nerval sont-ils de grands écrivains malgré leurs répétitions ou bien à cause de leurs répétitions ? Est-ce que pour certains écrivains, la possibilité d'enrichir leur trésor de synonymes n'ira pas, de quelque mystérieuse façon, affaiblir leur style ? Voilà l'une des premières possibilités, positive ou négative, posée par l'ordinateur.

La deuxième question concerne la syntaxe. Est-ce que la machine à écrire a influencé Hemingway dans l'invention de ses phrases courtes à la syntaxe élémentaire ? Si nous prenons dix écrivains contemporains, sommes-nous capables de dire lesquels d'entre eux ont écrit à la machine plutôt qu'à la plume ? Pouvez-vous dire à quel instrument d'écriture est due la syntaxe de Jacques Lacan ? Cependant, je crois que l'écriture électronique changera, au cours des années à venir, le style de quelques écrivains. Mais je suppose que cela se produira davantage dans l'écriture scientifique ou critique que dans celle dite créative. Un exemple : les langues latines, et la langue allemande, abondent d'adverbes et de prépositions qui indiquent la structure de notre suite de pensées, structure basée fondamentalement sur la vieille *consecutio temporum* latine. Disons, pour simplifier, qu'un Français, un Italien, un Allemand, sont amenés à construire le plus célèbre des syllogismes de la façon

suivante : « Si tous les hommes sont mortels, étant donné que Socrate est un homme, il en découle donc que Socrate est mortel ». Dans un texte écrit en anglais, le syllogisme prendrait une forme plus parataxique : « Tous les hommes sont mortels, Socrate est un homme, Socrate est mortel ». Il y a derrière la parataxe anglo-saxonne, l'ombre de Hume. C'est-à-dire la conviction que l'expérience nous donne des séquences d'événements non liés, que la nature ne nous offre pas de *donc* et de *d'ailleurs*, et que c'est nous, nos *habitus*, qui nous amènent à poser des liens logiques, des rapports de cause à effet qui ne sont pas dans les choses. D'où la difficulté de traduire un texte français, ou allemand, ou italien, en anglais, puisque le traducteur ne sait jamais que faire de ces nombreux *cependant*, *au contraire*, *pourtant*, *toutefois*, qui lui semblent trop envahissants. Peut-être que l'un d'entre vous a eu l'expérience d'avoir un de ses textes traduit en anglais ; le traducteur vous dit toujours : mais pourquoi je dois dire *toutefois*, ici ? Peut-être que l'un d'entre vous a eu l'expérience d'écrire un texte pour une revue ou un congrès, en sachant qu'il aurait dû être traduit en anglais, et d'une certaine façon a été encouragé à éliminer de son discours ces signaux syntaxiques afin d'être mieux traduit. Mais avec l'ordinateur, il se passe quelque chose de semblable : vous écrivez, ensuite, vous décidez avec le *cut and paste* de déplacer les paragraphes. Une fois que vous avez déplacé trois fois, tout à coup, vous trouvez un *toutefois* et un *cependant* qui n'auraient pas dû être là, évidemment. Alors, vous commencez à l'éliminer. Mais la prochaine fois que vous écrivez, vous écrivez déjà en éliminant ce lien syntaxique, de façon à vous trouver libre de déplacer les paragraphes au moment donné. Donc, vous éliminez *il en découle*, *mais*, *puisque* etc. Dans un certain sens, nous produisons des paragraphes prêts à être déplacés sans que ces liens syntaxiques survivent par erreur, à la mauvaise place. Ces accidents de l'écriture électronique nous mèneront peu à peu, pour garder notre liberté de déplacement de blocs, à réduire au minimum adverbes et prépositions et à devenir plus anglais, et ce n'est que dans un siècle que l'on verra si cette habitude aura eu un effet sur notre façon de penser. Mais il est certain que nous avons là l'exemple d'une influence possible de l'ordinateur sur le style critique et philosophique.

Une autre modification concerne cette branche de la philologie qui s'appelle l'étude des variantes, dans laquelle excellait notre grand critique italien Contini, et qui parfois a été appelée la *critica deglie scartafacci*, la critique des brouillons : on a la totalité des manuscrits d'un auteur, et on suit les corrections successives qui amènent de la toute première version au texte final.

L'opinion courante, et je l'ai entendu dire plusieurs fois, est, qu'avec l'ordinateur, il n'y aura plus de variantes manuscrites. Cela me paraît absolument faux. L'ordinateur va multiplier les variantes manuscrites. La mécanique normale de l'écriture à l'ordinateur est la suivante : on écrit à l'ordinateur un texte A1, ou on l'écrit à la plume et on le copie sur l'ordinateur, on l'introduit dans l'ordinateur et on l'imprime. Appelons ce texte imprimé A2. On corrige à la plume ce texte A2 et on le transforme en un texte B1. On transfère B1 sur l'ordinateur et on le réimprime comme B2. Ensuite on corrige encore à la plume B2, en le transformant en C1. On met C1 sur l'ordinateur, on l'imprime comme C2. Et ainsi de suite, potentiellement à l'infini. Pour certains de mes textes, j'ai des caisses comme ça pleines de variations qui vont au-delà de Z. Comme résultat, on devrait dire que pourvu que l'auteur conserve toutes ses impressions, le nombre de variantes manuscrites va augmenter outre mesure, puisqu'on a justement vu que l'auteur est encouragé à corriger et à modifier potentiellement à l'infini. Donc, combien de belles thèses, de maîtrises ou de doctorats ; beaucoup plus qu'auparavant et plus rébarbatives encore... Sauf qu'il se produira un phénomène tout à fait nouveau. Lorsque je reporte sur l'ordinateur les corrections qui ont transformé A2 en B1, je ne me limite pas à transcrire ce que j'avais corrigé à la plume. Je suis pris par d'autres remords, par un désir de perfection et peut-être automatiquement je ne copie pas exactement ce que j'ai corrigé sur les feuillets. En tapant sur mon clavier, j'ajoute encore, de telle façon que la nouvelle version imprimée ne sera pas B2, copie lisible de B1 corrigée à la main, mais un texte D, différent de A et de B. Le philologue de demain sera ainsi obligé de conjecturer l'existence d'un troisième texte C, désormais disparu, qui représente le lien perdu, *missing link* vraiment, entre B et D. D'où de nouvelles thèses qui ne seront rien d'autre que la reconstruction de tous les textes médiateurs engloutis par la machine.



J'ai retrouvé les premières pages du brouillon du *Pendule de Foucault*. Le roman en français commence comme ça ; nous allons considérer seulement les trois premières lignes :

« C'est alors que je vis le Pendule.

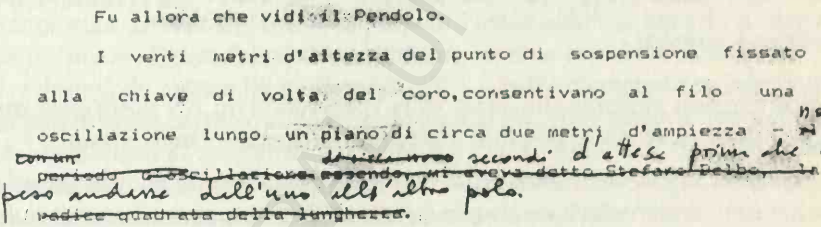
La sphère, mobile à l'extrémité d'un long fil fixé à la voûte du chœur, décrivait ses amples oscillations avec une isochrone majesté »[2].

Celle que je pense être la première version, en tout cas, je n'en ai pas de précédente, en italien, dit :

« Fu allora che vidi il Pendolo.

I venti metri d'altezza del punto di sospensione fissato alla chiave di volta del coro consentivano al filo un' oscillazione lungo un piano di circa due metri d'ampiezza. Il periodo d'oscillazione essendo, mi aveva detto Stefano Belbo [il s'appelait encore Stefano et pas Jacopo]*, la radice quadrata della lunghezza.*

Elle est longue et compliquée. Je la corrige à la main :



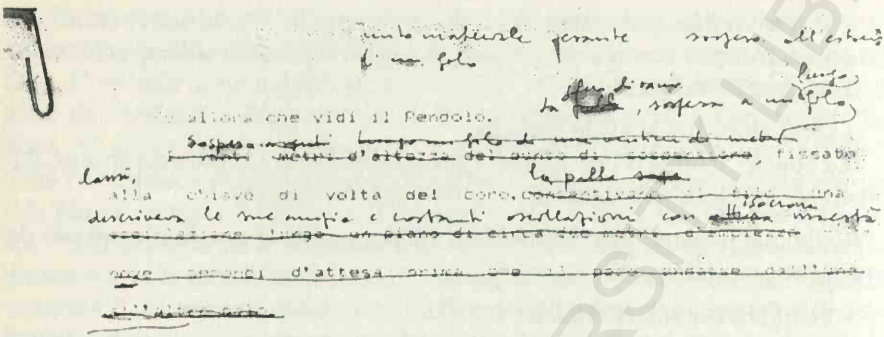
Puis je l'imprime et j'obtiens :

« Fu allora che vidi il Pendolo.

I venti metri d'altezza del punto di sospensione fissato alla chiave di volta del coro consentivano al filo un' oscillazione lungo piano di circa due metri d'ampiezza, nove secondi d'attésa prima che il peso andasse dall'uno all'altro polo ».

Tout ce que j'avais ajouté (ou éliminé) avant à la plume est là. Mais je ne suis plus sûr que ça puisse marcher, je commence à penser à des variations et j'insère cette majesté isochrone que vous avez vue à la fin :

[2] *Le pendule de Foucault*, *op. cit.*, p. 11



Mais évidemment, ça ne me plaît pas, je corrige :

```
Fu allora che vidi il Pendolo.
La sfera, mobile all'estremita' di un lungo filo fissato lassu', alla chiave di volta
del coro, descriveva le sue ampie e costanti oscillazioni, con
isocrona maesta'.
```

et la version suivante dit, mais vous voyez que l'on n'a désormais trois lignes seulement et que le pendule n'est plus « suspendu » mais « mobile » :

« La sfera mobile all' estremita de un lungo filo fissato lassù, alla chiave di volta del coro, descriveva le sue ampie e costanti oscillazioni.con isocrona maesta ».

KETIER

```
Fu allora che vidi il Pendolo.
La sfera, mobile all'estremita' di un lungo filo fissato lassu', alla chiave di volta del coro, descriveva le sue ampie e costanti
oscillazioni con isocrona maesta'.
```

Je mets une virgule pour l'éliminer ensuite pour obtenir cette version :

« Fu allora che vidi il Pendolo.
La sfera, mobile all'estremita di un lungo filo fissato lassù, alla chiave del coro, descriveva le sue ampie e costanti oscillazioni con isocrona maesta ».

Mais cette version n'existe pas. De fait, j'ai été obligé de la refaire, autrement dit, d'en faire une fausse : je l'ai fabriquée pour vous et elle enregistre deux corrections qui n'ont jamais été faites à la plume mais ont été faites directement à l'ordinateur.

Après quoi, vous avez tranquillement :

« *Fu allora che vidi il Pendolo.*
La sfera, mobile all'estremita de un lungo filo fissato alla volta del coro, descriveva le sue ampie oscillazioni con isocrona maesta »

La dernière image est donc l'image d'un texte fantôme. C'est le texte fantôme que le philologue de demain devra reconstruire.

Un autre problème intéressant qui, apparemment, n'intéresse que les étudiants, mais, en fait, intéresse aussi les collègues est l'encouragement au plagiat. J'avais fait un petit bouquin, il y a trente ans : *Comment on fait une thèse*, où je donnais des conseils. Je disais : faites attention en faisant vos fiches de lecture car si vous commencez votre recherche deux, trois ans avant la thèse, lorsque vous arrivez à la fin, vous risquez d'avoir oublié le livre d'où vous avez tiré les fiches. Donc, faites très attention, si vous rapportez une partie d'un livre donné, de mettre les guillemets. S'il y a votre commentaire, vous mettez des parenthèses carrées, de telle sorte qu'à la fin, vous sachiez que telle chose est une citation et telle autre une idée à vous. Si vous vous trompez dans les guillemets, vous croirez, plus tard, que dans cette fiche, il y a votre pensée, vous mettez votre pensée dans la thèse, et voilà le plagiat.

Mais aujourd'hui, autre chose se passe : pourquoi, si je dois citer très souvent la métaphysique d'Aristote, je devrais perdre un temps énorme à recopier la partie qui me sert. Je cherche sur Internet s'il y a une édition de *La Métaphysique*, ou bien je prends mon édition de *La Métaphysique* et je la scanne, je reprends deux pages d'Aristote et ensuite je commence à les commenter en éliminant les parties qui ne me servent pas et en mettant entre guillemets les parties que je vais citer. Cela m'aide beaucoup, je peux gagner un jour de travail. Pourquoi ne ferais-je pas cela avec le texte d'un contemporain, que j'aurais reçu sur disquette, ou bien que j'aurais scanné, puisque je veux discuter largement des idées de cette personn. J'insère mes observations, je mets les guillemets et je sauve les parties que je veux citer. Vous comprenez que dans un travail *cut and paste* de ce type, on peut perdre très facilement des guillemets et vous avez copié, sans vous en apercevoir, deux pages de vos collègues. Même si vous ne l'avez pas fait, cela vous a encouragé à faire une partie

très courte de commentaire avec de très longues citations, tandis que si vous aviez dû recopier toutes les citations, vous auriez préféré faire un commentaire, avec le résultat que votre paraphrase autonome aurait été de dix lignes. Vos petites paraphrases plus les citations deviennent deux pages, donc votre rapport de dépendance envers l'auteur dont vous parlez va changer, avec une perte d'autonomie de votre part et une espèce d'obsession, vis-à-vis du texte d'origine, qui, peut-être, ne méritait pas une citation aussi analytique.

L'autre accident, le plus facile, c'est l'abondance des citations et l'abondance des bibliographies. Autrefois, pour établir une bibliographie, il fallait un travail considérable. Désormais, vous prenez sur Internet une bibliographie de dix mille titres. Comment renoncer à trois mille titres qui paraissent si intéressants ? Objection : mais vous ne les avez pas tous lus ; oui, mais ils sont là. Combien de fois, n'avons-nous pas mis dans la bibliographie un livre que nous n'avons pas lu : nous sommes tellement fier de savoir que ce livre existe qu'on le met pour montrer notre bonne volonté. Alors, cette exception qui autrefois concernait un livre, deux livres, sur une bibliographie de cent titres désormais va concerner trois mille livres sur une bibliographie de six mille titres. Une des qualités des bibliographies est que, lorsqu'elles sont trop longues, on ne les consulte pas. Nous retrouvons le syndrome des photocopies... Que se passait-il autrefois ? J'allais à la bibliothèque, je lisais un livre. Je travaillais là trois heures, quatre heures, je rentrais chez moi avec mes fiches, petites, mais qui contenaient la quintessence de ce que j'avais lu et j'étais fier. Maintenant, je vais à la bibliothèque, je photocopie trente-cinq articles ; une fois que j'ai les articles, là je ne les lis plus parce que la possession fait comme si je les avais déjà avalés. Ce syndrome des photocopies se reproduit pour les bibliographies.

Est-ce que l'écriture électronique peut avoir une influence sur la structure narrative même ? Je vous ai apporté seulement un exemple. Dans *Le pendule de Foucault*, j'ai produit des dizaines de papiers de ce type :

. Vicende a Nizza

1945 Tromba

1983 Inizio ET

Arrivo occultisti
Morte Colonnello

1984 genn 5 gio Inizio Piano

Aprile 27 ve Fine Piano

maggio 12 sa A. va in vacanza. Diotallevi arriva.

17 gio B. parla ad Agliè

Strani eventi in ristorante 15 giorni
giugno 1 ve (Agliè prepara piano)
2 sa

3 do Agliè chiede favore a Belbo
4 lu Belbo a Bologna
5 ma Giornale con notizia. Cerca Agliè
6 me Agliè scomparso. 1° contatto bulgari
7 gio Colloquio con Diotallevi
8 ve Giornata di terrore di B.
9 sa Ristorante chiuso
10 do Altri bulgari. B. scrive
11 lu B. scrive. Va a San Leo
12 ma B. scrive. Parla con medium
13 me Medium morta. B. parla di colpo
14 gio C. ritorna.
15 ve
16 sa
17 do
18 lu Tel. Belbo. Lettera ET
19 ma Lettera ET

giu 20 4012 Ca. va a Parigi

giu 20 17 Conservatoire

21 Giro notturno

giugno 20 24 Rito

Torre

giu. 21 3 Wagner

11 A Milano. Diotallevi è morto.

16 A Nizza

21 17 inizio libro

4

9 YESOD Tromba

3 BINAH ELES

4 GEVURAH OCCULTISTI

5 TIFERET PIANO

6 HESED BULGARI

2 HOKHMAH ET

1 KETHER PENDOLO

7 HOD RITO

8 NETSAH TORRE

QUIASO CENTRE UNIVERSITY LIBRARY

À gauche, il y a la séquence des événements, ce que les formalistes russes auraient appelé « la fabula ». À droite, la séquence des chapitres. Le premier chapitre expose la séquence historique. Le personnage est au conservatoire. Dans le deuxième chapitre, il se trouve là et il fait un saut en arrière. Ne me demandez pas comment on lit, c'est une des infinies copies que j'ai faites pour pouvoir savoir dans chaque chapitre à quel état de l'histoire je me référais. Mais, au fur et à mesure que j'écrivais, évidemment, je changeais la séquence des événements. Une feuille comme ça a été refaite une quantité de fois. Je n'ai pas trouvé la dernière qui était très belle, en rouge, bleu… Ces correspondances sont très importantes pour les temps verbaux. Parce que si je suis à une séquence qui se trouve sur le bas de la feuille, donc tardive mais que je parle de quelque chose qui se passe à l'intérieur d'une séquence notée au haut de la feuille c'est-à-dire largement précédente, j'emploie un plus-que-parfait et si je

(08/01/00)

6	**Rainaldo preposto al capitolo della cattedrale di Hildesheim.** Corrado incontra San Bernardo a Francoforte. La notte di natale Bernardo tiene una predica nella cattedrale di Spira invitando l'imperatore, restio, a partecipare alla crociata, mentre i nobili invocano la croce, poi il santo cade a terra esausto e Corrado lo soccorre, lo avvolge nel manto regale e lo salva dalla folla in delirio.			
7	Seconda crociata guidata da Corrado III e Luigi VII. Luigi VII marcia con esercito e un corteo di dame. i tedeschi partono da Ratisbona, vicino ad Adrianopoli un nobile tedesco è ucciso da alcuni banditi e Federico per rappresaglia incendia un monastero e ne sterminа i monaci. Regna Manuele I. Ma Luigi sostiene i normanni di Ruggero II contro i bizantini e Corrado i bizantini di Michele Comneno suo cognato, così i due eserciti sono a lungo divisi e sconfitti e anche quando uniscono le forze le loro spedizioni contro Damasco e Ascalona non hanno successo. Forse Budel			
2	**Elezione di Federico.** A Enrico il Leone viene dato la Baviera e al Jasormigott si fa ducato la marca dell'Austria che già aveva.			
3	Federico promette aiuto a Eugenio III contro Arnaldo da Brescia e i normanni in cambio dell'incoronazione. Gli manda in ambasceria Rainaldo. da fonte di Nuradin			
4	**Prima discesa in Italia di Federico. Dieta di Roncaglia.** **Idrisi: Il Piacere dei Viaggiatori.** Idrisi nasce nel 1100 e muore tra 1165 e 1186 in Sicilia. In questi anni e' alla corte di Ruggero II. Federico morte Hilde parla al Castello di Hirschhorn + Composta di Damasco 54/Abdal cattaneo	lunedì 12 aprile caduta di Costantinopoli		
5	Incendio di Asti. **A febbraio assedio di TORTONA** da parte degli imperiali, del marchese del Monferrato e delle soldatesche pavesi. Tortona resiste per due mesi, poi distruzione di Tortona con le fiamme in aprile Si dice che alla resa di Tortona viene arrestato un greco misterioso, forse un messo del Basileus. Federico riceve a Pavia a San Michele in aprile la corona ferrea di re d'Italia. In giugno è a Roma, viene incoronato da Adriano IV. Federico consegna Arnaldo da Brescia ad Adriano. Roma insorge contro Federico. Il papa s'intende con Guglielmo I di Sicilia. Spoleto. A settembre ritorno in Germania. Incontra Enrico il leone e Jasormigott e da all'uno ilm ducato di Baviera e crea per il secondo il ducato d'Austria Notizie che i Milanesi stanno riedificando Tortona. Ottobre Dieta di Ratisbona In dicembre dieta di Worms.	B. 13 anni incontra l'imperatore. Va con lui a Roma Ritorno in Germania e affidato a Ottone. Gratta la cronaca e scrive Ratispone	martedì 13 aprile incontro con Niceta, notte dai genovesi mercoledì 14 prima mattina arrivo dei parenti. Inizio racconto	1ratisp 2niceta 3baudolino
6	**Rainaldo Cancelliere** a 36 anni in maggio. Federico in Baviera poi ancora Ratisbona **In giugno in Borgogna si sposa con Beatrice ventenne** **Ottone già malato va a Morimondo.**	14 anni, scrive primo folio Primi sentimenti verso la Signora Baudolino segue Ottone a Morimondo	14 aprile tramonto	4ottone

+ Hild ha 56 anni
e ha già detto Scivas

parle de quelque chose qui se passe au présent, etc. Je travaillais avec *World Star 2000* qui ne permettait pas de faire des tables. Avec mon dernier roman, *Baudolino*[3], au contraire, avec *World Star Millenium*, je suis en train de faire des tables extraordinaires. Je fais des tables comme ceci :

Le sommaire complet se compose de trente-cinq pages. Dans la première colonne il y a la séquence historique, dans la deuxième, il y les événements historiques dont je ne parle pas nécessairement. Dans la troisième, il y a la vie de mon protagoniste ; ici, il a treize ans, là, il a quatorze ans. Je sais qu'il a quatorze ans, lorsqu'on est en 1156. Mais, comme dans *Le pendule de Foucault*, toute l'histoire – qui commence en 1146 – est racontée en 1204 par le protagoniste Baudolino à un historien byzantin, pendant la conquête de Constantinople. Donc, à la quatrième colonne il y a la séquence des jours qui se passent à Constantinople : lundi 12 avril, chute de Constantinople ; mardi 13 avril, le protagoniste raconte l'histoire de lorsqu'il avait 13 ans en 1155, il était présent au siège de Tortona. Enfin, dans la dernière colonne il y a les chapitres où je raconte cette histoire. Un tel schéma est très important pour le rapport entre les temps verbaux. Par exemple, j'ai des problèmes actuellement avec le traducteur anglais. L'anglais n'a pas l'imparfait et certains temps du passé sont employés d'une façon différente de la nôtre. Or, il y a des problèmes syntaxiques qui sont très importants stylistiquement pour moi, parce que parfois la variation du temps verbal suspend ce qui est raconté dans l'ambiguïté : parfois on est sûr que l'événement est passé et parfois on n'en est pas sûr. Ainsi, j'avais toujours besoin d'avoir, de façon très exacte, ce schéma, et, au fur et à mesure que je corrigeais, c'était de refaire la table afin de l'avoir toujours en ordre.

Entre *Millenium 2000* et *World Star 2000*, il y a vingt ans de différence qui ont été pour moi fondamentaux pour pouvoir travailler d'une certaine façon sur les structures narratives. Vous pourriez me dire : la première fois, alors que vous n'aviez pas un tel contrôle sur la chronologie, vous êtes allé d'une façon instinctive et vous avez fait mieux que la deuxième fois. C'est un autre problème. Mais voilà que je pourrais envoyer, peut-être d'ailleurs l'ai-je envoyé, ce tableau complet de trente-cinq pages au traducteur anglais, en lui disant : fais attention, parce que les rapports temporels sont ceux-là, peut-être tu les as perdus de vue, c'est possible, mais le lecteur doit en être averti d'une façon subliminale, à travers l'emploi des temps verbaux.

[3] *Baudolino*, Grasset, 2002.

Venons-en maintenant à un des problèmes les plus débattus de toute l'esthétique de l'ordinateur et qui est celui de l'hypertexte. Les théoriciens des nouveaux médias nous disent qu'un livre présuppose une lecture linéaire, donc, d'une certaine manière répressive, parce qu'elle nous impose une direction préétablie. Il y a des théories de l'hypertexte qui disent cela, ils utilisent même Derrida pour démontrer qu'un livre linéaire est répressif. Au contraire, un hypertexte nous permettrait de lier instantanément des parties différentes du même texte et nous permettrait donc une lecture personnelle chaque fois différente de la précédente. Et bien, ceci n'est pas vrai. La première fois, nous lisons un livre d'une façon linéaire si nous voulons savoir tout ce qu'il dit, ou tout ce qui se passe dans un récit. De la même manière, nous sommes obligés de lire de façon linéaire un *cederom* si il nous raconte une histoire. Mais ensuite, on lit un livre, même en revenant en arrière, on y met des signets pour savoir à coup sûr où revenir, on le lit en sautant des pages pour vite parvenir à la fin, on le relit parfois d'une façon anthologique. Le livre met en jeu notre mémoire : souvent, à la page disons 200, on se souvient d'un mot, d'un trait d'esprit, d'un thème qui apparaissait à la page 20. Il y a des leitmotivs qui reviennent et le livre, le livre traditionnel, veut que nous nous souvenions du retour d'une « petite phrase ». Ainsi chaque grand livre est potentiellement un hypertexte parce que chacun de ses aspects se rallie à un aspect précédent ou futur et, dans ce jeu de renvois internes, il peut mettre en œuvre notre imagination et notre mémoire. Un roman exploite souvent les artifices de l'analepse et de la prolepse, parfois il renvoie à ce qui s'est passé avant, parfois il annonce ce qui va se passer, et le miracle est qu'il ne m'oblige pas à me déplacer à travers ces pages d'une façon matérielle. Je peux le faire en transformant ma mémoire dans un hypertexte multimédia jusqu'à savourer, miracle d'une technologie intemporelle, ma madeleine trempée dans le thé. Je salue avec enthousiasme l'apparition d'encyclopédies, de manuels d'histoire ou de mathématiques, ou de patrologie grecque et latine, en disquettes hyper textuelles. Je les utilise, je parcours parfois avec un enthousiasme naïf, et parfois un sentiment blasé, l'archipel du net, mais après quelque temps passé à déchiffrer l'écran de mon ordinateur, laissez-moi me relaxer dans un fauteuil, sous une lampe verte, à feuilleter un Leopardi, ou Stendhal, en soulignant les pages de mon objet-livre. Mais ce n'est pas fini. Les théoriciens de l'ordinateur nous disent que tout cela vaut pour la lecture d'un livre déjà accompli. Mais que dire des livres à accomplir, de la possibilité que les instruments hypertextuels nous donnent, du fait qu'ils nous permettent de participer à la création d'un

livre en dialoguant avec l'auteur, auteur nous-mêmes, au même degré ? Que dire d'un livre où le premier auteur ne nous donne que l'amorce d'une histoire après laquelle nous sommes invités, en tapant sur notre clavier, à continuer, à proposer des issues différentes, une pour chaque lecteur-auteur, et peut-être plusieurs solutions pour le même lecteur à chaque nouvelle lecture ? Que dire d'un livre qui nous place face à la responsabilité de décider si Julien Sorel doit tirer sur Madame de Rénal ou non, s'il faut vraiment qu'Ulysse échappe aux séductions de Circé ou de Calypso, s'il ne doit pas rester avec la douce Nausicaa au lieu de rentrer au secours de cette bigote pleurnicharde de Pénélope ? C'est vrai, des voies nouvelles s'ouvrent aux manigances de la créativité et j'espère que dans les écoles de demain, on enseignera aussi à écrire, au lieu d'insupportables compositions sur la beauté d'un matin de printemps pour de misérables analyses de texte, des histoires où à un point donné Œdipe rencontre aux Maldives ses amis Bérurier, Malaussène et Tintin. Qu'on donne à tous le plaisir de l'intertextualité sauvage, de la déconstruction forcenée, du bouleversement radical de toutes les histoires du monde. D'ailleurs, cela est déjà arrivé en musique, dans la Nouvelle-Orléans de jadis où chaque *jam*-session était une création collective et chaque enregistrement d'une séance était différent de l'autre. Mais l'invention prodigieuse du jazz n'a pas rendu obsolète Beethoven et une pratique de la créativité sans Dieu ni maître n'a pas empêché Pierre Boulez d'écrire son *Marteau sans maître*. Alors encore une fois, ce n'est pas ceci qui tuera cela. Si vous lisez avec passion *Guerre et paix* de Tolstoï, vous vous demandez si vraiment Natacha doit céder aux séductions de ce salaud d'Anatole ou bien si elle restera fidèle au prince Andreï et si cet homme merveilleux devra vraiment mourir, ce que vous ne voulez pas. Et avec une disquette hypertextuelle, vous pourriez écrire votre histoire à vous. Vous célébreriez la victoire et la revanche des prolétaires de la littérature jusqu'à hier obligés de céder leur pouvoir aux détenteurs des moyens de production littéraire, ces horribles auteurs qui veulent toujours prononcer leur dernier mot. Quelle liberté, quel vertige, chaque Bouvard et chaque Pécuchet pourraient devenir Flaubert. Hélas ! la puissance et le charme des livres déjà écrits et écrits à jamais sont dûs au fait qu'ils sont déjà écrits et que vous ne pourrez jamais les changer. Andreï mourra. Mieux, une fois que vous avez terminé de lire *Guerre et paix*, il est mort, et même Dieu ne pourra changer son destin. Cette impuissance de Dieu envers les œuvres littéraires sanctionne en même temps sa victoire. Pensez à la description que Victor Hugo fait de la bataille de Waterloo dans *Les Misérables*. Il n'est pas Stendhal qui voit la bataille par les

yeux de Fabrice, qui est dedans et n'y comprend rien. Hugo, comme d'habitude, la décrit du point de vue de Dieu. Il la voit se dérouler d'en haut. Il sait que si Napoléon avait su qu'au delà de la crête du Mont-Saint-Jean il y a une espèce de falaise les cuirassiers de Milhaud ne seraient pas tombés aux pieds de l'armée anglaise. Il sait que si le berger qui guidait Bulow avait suggéré un parcours différent, l'armée prussienne ne serait pas arrivée à renverser le sort de la bataille. Avec un outillage hypertextuel, on pourrait réécrire Waterloo de façon telle que Grouchy revient avant Blücher, mais la beauté tragique de ces pages d'Hugo est dans le fait que, en dépit de nos désirs, les choses se passent telles qu'elles se passent. La beauté du roman de Tolstoï réside dans le fait que l'agonie du prince Andreï se conclut par sa mort, même si ça nous déplaît. La merveille douloureuse qui nous saisit à chaque relecture des grands auteurs tragiques est que leurs héros, qui auraient pu échapper à leur destin, n'y échappent pas, parce qu'ils sont faibles, ou aveugles. D'ailleurs Hugo nous le dit : « Ce vertige, cette erreur, cette chute en ruine de la plus haute bravoure qui ait jamais étonné l'histoire, est-ce que cela est sans cause ? Non. [...] La force au-dessus de l'homme a donné ce jour-là. [...] La disparition du grand homme était nécessaire à l'avènement du grand siècle. Quelqu'un à qui on ne réplique pas s'en est chargé. [...] Dans la bataille de Waterloo, il y a plus que du nuage [...]. Dieu a passé ».

C'est cela que nous disent tous les grands livres. Que Dieu est passé par là. Cela vaut même pour les athées. La fonction des livres que nous ne pouvons pas modifier est que, contre tout notre désir de changer le destin, ils nous obligent à reconnaître qu'on ne le change pas. Ainsi, indépendamment de l'histoire qu'ils racontent, les livres nous disent notre propre histoire et aucune nouvelle technologie ne pourra changer cette fonction éthique, religieuse, philosophique des histoires qu'on nous a racontées dans le passé et qu'on nous racontera demain. Et de cette leçon répressive, nous avons besoin, et notre liberté nous oblige à la demander. Les nouveaux moyens hypertextuels pourront nous éduquer à la liberté et à la créativité. Et c'est bien. Mais les livres déjà écrits nous enseignent aussi comment mourir. Alors que la seule chose que l'ordinateur est incapable de penser, de décrire et d'écrire pour nous, c'est la mort.

Discussion

I.F. – Je souhaiterais clarifier ce que vous venez de dire sur le couple liberté-répression et qui m'apparaît extrêmement important. La liberté du côté de l'auteur, la répression ou le fait de ne pas être libre du côté du lecteur. Le lecteur se confronte aux lois du réel de la fiction qui sont intangibles et l'auteur n'est libre que durant le temps où il écrit. Une fois que le livre est fait, il n'est plus libre, lui, par rapport à son œuvre. Est-ce bien cela ?

U.E. – Exactement.

I.F. – Un autre point, tout à fait intéressant, du point de vue de l'écriture et d'une génétique du texte qui s'occupe de linguistique, concerne tout ce que vous avez ouvert comme réflexion sur la façon dont l'écriture change avec l'ordinateur : le problème de la répétition et celui de la syntaxe lorsqu'on essaye d'échapper aux connecteurs pour pouvoir déplacer les paragraphes. J'aimerais bien que vous développiez ce point. Est-ce que vous l'avez remarqué chez vous précisément, ou est-ce que vous pensez que cela va donner lieu, effectivement, à une nouvelle façon d'écrire ?

U.E.– Non, je l'ai remarqué chez moi, comme ruse que je mets en œuvre quand j'écris un texte en anglais ou même en italien, parce que je pense toujours que je pourrai déplacer les paragraphes. Pour parler des autres, je devrais avoir un échantillon de chercheurs dont je suis sûr qu'ils emploient l'ordinateur, qu'ils ont commencé à l'employer tel jour, faire une recherche stylistique sur les textes précédents. Peut-être est-ce encore trop tôt.

Question – J'ai du mal à vous suivre quand vous parlez de l'influence de l'ordinateur sur une écriture qui n'est pas une écriture d'essai mais une écriture de création. Et je voudrais revenir à cet exemple de la répétition et de l'écrivain qui évite la répétition. Vous avez dit : il y a deux solutions. Ou, c'est merveilleux, il va pouvoir corriger ses répétitions, d'abord les découvrir, puis les corriger. Ou alors, c'est négatif, parce que c'est justement dans ces répétitions qu'il y avait ...

U.E.– des métaphores obsédantes... ?

Question – ... un effet d'écriture. Mais je pense que s'il y a une métaphore obsédante, il ne cherchera pas la répétition.

U.E.– Oui, c'est évident, s'il y a vraiment une métaphore obsédante. Est-ce que les teintes roses pour Nerval étaient un fait de métaphore obsédante ou

bien un automatisme ? Je dis qu'il y a « bouquet » qui revient neuf fois. Mais, « bouquet » a une valeur symbolique dans l'histoire, parce qu'il y a le bouquet d'Isis, puis on donne le bouquet à Adrienne. C'est une espèce d'échange floral qui continue tout au long de l'histoire. Alors, on peut penser que la répétition de « bouquet » était voulue. J'avais des problèmes en italien parce que *bouquet* se traduit par *mazzo* et *mazzo* en italien, n'est pas aussi beau que bouquet. J'ai dû varier.

Question – Oui, mais l'ordinateur, dans ce cas-là, ne pourra faire que du bien à Nerval. Ou bien c'est une métaphore obsédante et il ne va pas la changer, ou bien c'est une répétition qu'il n'a pas découverte et il va la changer.

U.E.– Evidemment, si Nerval avait utilisé l'ordinateur, il aurait dit : « bouquet » neuf fois, ça me convient. Peut-être aurait-il dit : ça me convient huit fois, parce qu'une fois, il dit « un bouquet d'arbres » pour parler d'un petit bosquet. Là, il ne s'agit pas de fleurs. Peut-être est-ce une répétition. Peut-être, avec l'ordinateur, aurait-il employé « bouquet » huit fois, et non neuf. Par ailleurs, j'ai l'impression qu'il aurait substitué deux fois « la peau hâlée » parce que c'était une répétition qui n'avait aucune fonction. Elle a une fonction seulement une fois parce qu'il faut mettre en opposition « la peau hâlée » avec la peau d'Adrienne qui est blanche. Peut-être, il aurait changé. Je ne peux pas faire des prévisions posthumes.

Question – L'ordinateur va servir à mieux formater, à mieux contrôler.

U.E. – Et non. Parfois, il faut échapper à nos désirs. Parfois, j'ai envie de faire quelque chose et j'ai tort. Parfois, j'aurais voulu réduire encore d'une ligne ma page et j'aurais eu tort. Et un bon critique pourrait me dire : non, arrête, arrête, pourquoi condenser encore ? Mais, évidemment, je fais des hypothèses générales, je dis seulement que ça va changer dans quelque mesure le style ou le résultat de quelques-uns, probablement pas de tout le monde. Et nous, peut-être, ne le saurons-nous jamais. Sauf à faire la critique des variantes et découvrir qu'un tel auteur avait employé 255 fois le même mot et que les variations ont été réduites dans la version finale ; on voit que là, il y aura eu un contrôle probablement. Et c'est au critique de prononcer son jugement et dire que ce résultat est positif. Mais je peux imaginer un style où une variété trop grande de synonymes est dérangeante. Pourquoi ? Je suis sûr que le *buono* de Manzoni avait une fonction stratégique très importante. D'ailleurs, il voulait écrire un livre populaire et compréhensible pour le grand public. S'il avait changé les termes ou employé les termes les plus archaïques… On voit que de la version

1827 à la version 1840, il a fait des modifications, mais pour lui c'était un arrangement populaire de la langue en suivant la règle toscane ; il avait donc un critère. Peut-être, s'il avait éliminé tous les *buono*, son style aurait été différent. Il n'aurait pas été Manzoni, mais D'Annunzio.

Question – Je ne vais pas vous parler du thème de l'ordinateur. J'aime beaucoup Victor Hugo et vous avez parlé de la bataille de Waterloo dans *Les Misérables*. Tout ce que je sais sur l'épopée napoléonienne, je l'ai appris dans les cinquante pages des *Misérables*. Mais si ce n'avait pas été Victor Hugo, si cela avait été un écrivain méconnu, un petit écrivain... Vous connaissez mieux que moi *Les Misérables*. Jean Valjean part de Montreuil-sur-Mer et il va à Montfermeil sortir des griffes de l'horrible Ténardier la petite Cosette. Le Ténardier étant le détrousseur de cadavres de la bataille de Waterloo. Si c'était un petit écrivain minable, comment oserait-il faire cette parenthèse, cette digression, cette enflure de cinquante pages ? Ma question est la suivante : est-ce qu'un écrivain méconnu peut se permettre de faire de telles digressions ?

U.E. – La plus grande partie des écrivains qui font des digressions comme cela restent méconnus. Le coup de génie est d'avoir réussi à faire la digression en continuant de fasciner les lecteurs.

Question – Je voudrais revenir sur la question de l'hypertexte que vous avez abordée à la fin. J'ai beaucoup apprécié votre défense de l'hypertexte comme forme constante dans la littérature, et l'on pense bien sûr à Sterne, par exemple ; l'on pense peut-être aussi au système concentrique de *La Divine Comédie* ou, pourquoi pas, à l'arborescence de *La Comédie Humaine* chez Balzac. Mais je ne sais pas si vous êtes arrivé au bout de votre réflexion sur vous-même, sur les structures narratives. Est-ce que cela a changé, effectivement, d'avoir *World Millenium* pour écrire *Baudolino* ? Est-ce que les structures narratives ont été différentes et, question un peu plus générale que j'ai envie de vous poser : vous n'avez jamais employé le terme de « post-moderne », mais je crois que vous êtes pour quelque chose dans cette question du post-modernisme (comme le dirait un personnage de Tabucchi au fantôme de Pessoa qu'il rencontre dans *Requiem*), vous n'êtes pas un fantôme et heureusement, vous êtes encore vivant, donc, j'ai envie de vous poser cette question : est-ce que l'hypertexte est une forme qui définit cette littérature dite post-moderne et est-ce que vous y croyez, finalement, à ce post-modernisme ?

U.E. – Trois réponses. Non, je ne crois pas que l'ordinateur ait changé l'idée de la structure narrative de mon dernier roman, sinon dans le sens que j'ai

dit, m'éclairer sur l'emploi de certains temps verbaux plutôt que d'autres. Mais enfin, avec un peu de fatigue, j'aurais réussi également sans l'ordinateur. Deuxième réponse : arrivé à la fin de ma vie, j'ai peur de ne pas savoir ce que signifie le terme *post-moderne*. Troisième réponse : je ne vois aucun rapport entre le post-modernisme et certaines théories de l'hypertexte. Je parle de ces théories qui ont été produites aux États-Unis qui ont essayé de voir dans l'hypertexte quelque chose de très lié à la déconstruction. Je pense que c'est exagéré. Mais même là, il y a des gens qui ont fait des exercices de production hypertextuelle, ce qui est une autre histoire. On peut jouer, ce sont des jeux littéraires très intéressants ; je suis un oulipien, un grand satrape du collège de Pataphysique. Vous pensez bien que cela me plaît l'idée de gens qui se mettent à jouer avec des textes pour produire des variations ! Le principe de l'anagramme qui est généralisé et élargi aux structures narratives. Ce qui me fait sourire, c'est l'idée que ce serait la façon d'échapper à la fonction répressive du texte fini et à l'autorité de l'auteur. Mais non, il y a l'autorité de Beethoven, il y a celle de Bach. Il ne faudrait pas construire une métaphysique du jazz comme un acte révolutionnaire qui nous ferait échapper à la répression fasciste de Bach.

Louis Hay – Je crois qu'il y a un peu de confusion qui s'infiltre à travers le terme de créativité. Lorsque Queneau s'amuse à écrire les dialogues sur la plate-forme d'un autobus, c'est de la créativité. Mais, si moi lecteur, je décide maintenant que les gens prennent le taxi, je n'ai rien créé. Il faudrait que j'aie été capable de l'écrire. Et si je décide que le prince André ne meurt pas, ça ne fait pas encore de moi un Tolstoï. C'est-à-dire que la créativité ne peut pas être réduite à l'idée qu'on introduit un nouvel élément narratif. Il faudrait qu'elle concerne la possibilité de création dans la langue de la part d'un lecteur. Et alors, s'il la possède, il n'a plus besoin de l'hypertexte.

U.E. – Vous avez dit mieux ce que j'ai essayé de dire. On pourra dire que les *Exercices de style* de Queneau sont une excellente proposition hypertextuelle, parce qu'il n'a pas employé toutes les figures de rhétorique – avec ses cent figures de rhétorique, il nous en donne, pour ainsi dire, l'amorce – et nous pourrions continuer. J'ai traduit les *Exercices de style* en italien et là où il avait fait deux lipogrammes, j'en ai fait cinq. Parce qu'il était déjà mort, donc je pouvais me permettre cet acte de liberté. Il avait commencé un jeu, je voulais le continuer. Mais là, nous sommes à la limite entre le texte fini et le texte comme proposition de jeu infini.

Question – Vous avez dit, pour l'un de vos livres, finalement, le livre était guidé par la fin. Quel est le rôle des *incipit* dans votre écriture ? Il m'a semblé que pour *Le pendule de Foucault*, la première phrase ne bougeait pas, alors que vous aviez énormément travaillé le second paragraphe. Est-ce que c'est un élément génératif, ou est-ce qu'il n'y a pas de règle ?

U.E. – C'est une belle question, parce que dans le cas du *Pendule de Foucault*, il m'est venu cet *incipit*-là... Ça m'a plu et, oui, ça a été fondamental pour continuer le reste. Dans une autre histoire, j'aurais pu faire différemment. Dans *Baudolino*, il y a dix pages dans un langage pseudo-populaire médiéval, il aurait pu commencer d'une façon différente, c'aurait été le même ; ce qui comptait, c'était les dix pages. Tandis que pour *Le pendule de Foucault*, cette première phrase était pour moi fondamentale. Le titre *Le nom de la rose* était le dixième d'une liste de titres que j'avais dans ma tête, et le dernier auquel je pensais. Je l'ai choisi presque par hasard, en disant : c'est le plus stupide, donc il n'imposera pas une interprétation ou une autre. Je me suis bien trompé puisqu'au contraire, il l'a imposée. Tandis que dans le cas du *Pendule de Foucault*, j'ai commencé à écrire le livre pour écrire un livre intitulé *Le pendule de Foucault*. Lorsqu'un ami m'a dit : c'est un titre trop difficile, tu dois le changer... j'ai dit : « je ne peux pas, c'est son titre », et j'ai continué, têtu... Pour le livre suivant, j'oscillais entre deux titres... Dans *Baudolino*, non, je savais que c'était *Baudolino*. Donc, il n'y a pas de règle. Parfois, vous tombez amoureux d'une phrase, d'une expression, et vous jouez tout là-dessus et la fois suivante, c'est autre chose... La magie des *incipit* est un problème qui m'intéresse, et j'ai même écrit la préface d'un recueil *d'incipit* qu'on a fait en Italie, trois cents pages, c'est très beau. Il y a parfois des livres oubliés qui ne valent rien mais qui commencent d'une façon ailée.

CONCLUSION : UNE QUESTION DÉPLACÉE

Irène FENOGLIO

Lire ces contributions de praticiens de l'écriture, les lire en généticienne et linguiste m'amène à plusieurs réflexions. La diversité des propos et la variété des accents adoptés n'empêchent pas d'y retrouver trois points insistants : l'écart qui s'est maintenu entre l'argument proposé et les réponses des écrivains, la difficulté en soi de la question du souci de la langue posée au départ qui est apparue comme une aporie, enfin la forme chaque fois singulière du déplacement opéré par le contributeur par rapport à la problématique initiale.

Écart

Ma première réflexion consiste à constater le « grand écart » qui s'est opéré entre l'argument relativement précis proposé comme point de départ et accepté pour tel par les auteurs et les réponses effectives dans les contributions. Les questions précises posées, en ouverture, étaient, entre autres : Est-ce que les écrivains s'interrogent au vu de leur manuscrit ou tapuscrit sur les contraintes grammaticales voire linguistiques ? Comment s'inscrit le souci de la langue ou de l'écrire dans et par l'écriture ? Où se creuse l'espace du style d'un auteur et dans quel rapport à la langue ou aux diverses théories linguistiques ? Où se cale l'espace de la langue dans l'écriture pour l'écriture ? Que fait l'écrivain de ce matériau-instrument « langue » qui, une fois écrit, devient une tout autre matière ? Comment s'élabore la textualisation au sein de cette alchimie ? Qu'en a-t-il résulté à terme ? La question de ce souci de la langue s'est ainsi avérée difficile du fait qu'elle s'inscrit dans une interrogation sur la relation entre usage de la langue et style. Elle est demeurée d'autant plus présente que – hormis sa mise en interrogation dans l'argument – elle n'a

jamais été au cours du séminaire désignée comme telle ; pourtant, elle a constamment sous-tendue la réflexion autour du nouage entre usage de la langue, opération même de mise en discours, textualisation du discours, et style d'un auteur. Je voudrais rappeler ce passage de *La raison poétique* de Michel Deguy où il donne sa position par rapport à la notion de langue « Autrefois, pour tel bouleversement on eût parlé de style novateur, aujourd'hui on dit « la langue » comme si il y avait une langue par grand écrivain. Mais plus d'intimité avec *la loi* toujours plus intimement sondée, affrontée, défiée, reconnue : c'est l'injonction « hölderlinienne ». Y a-t-il de si nouvelles choses à entendre et faire entendre dont la loi de langue ne nous permettrait pas de parler et qu'il faudrait alors, comme la musique moderne a inventé de nouveaux artéfacts sonores, détecter avec des capteurs et des synthétiseurs perfectionnés ou faire entrer dans la langue autre chose qu'elle, quelles prothèses venues d'où (des arts plastiques, des « installations », du proto-graphique, calli-graphique) ? »[1]. Ces propos de Michel Deguy s'inscrivent *a contrario* de la démarche de Jean-Pierre Balpe et de sa propre explicitation. En effet, malgré l'avant-gardisme de sa mise en scène de l'écriture, il est clair que ce que Balpe appelle « littérature de consommation » dans les textes produits par ses générateurs de textes n'échappe pas aux lois de la langue fermement rappelées par Deguy comme nécessaires. L'écrit de Jean-Pierre Balpe – le terme générique d'« écrit » me semble mieux convenir à ce qu'il entreprend – n'échappe nullement aux lois de la langue. Ces lois il nous les a montrées sous forme de locutions préformées, figées, mais fortement syntactisées et préenregistrées, prêtes à opérer dans son ordinateur : elles ne sont donc pas déjouées.

Aporie

S'interroger sur le regard porté sur l'usage de la langue par les écrivains ou les *écrivants* (écrivains en acte d'écrire) dans leur moment d'écriture, cela constitue-t-il une véritable aporie ? Les écrivains ne peuvent-ils être à la fois dans la posture de l'écrivant et dans celle de l'observateur de ce même écrivant à moins d'intégrer ce regard *méta* à l'intérieur du texte, comme le fait dans bon nombre de ses ouvrages Leiris, comme l'a fait Nancy Huston dans le passage

[1] Michel Deguy, *La raison poétique*, éd. Galilée, 2000, p. 19.

qu'elle présente en manuscrit ou la rédactrice d'une lettre cherche le mot et rature, comme le représente aussi Michel Arrivé sous un autre mode dans ses nouvelles ? Il est de fait que, hors cette récupération dans le texte – et donc cette disparition en tant que phénomène en soi – si un espace d'observation s'installe entre celui qui est en train d'écrire et l'écrit en train de s'élaborer, un dédoublement s'opère empêchant la pensée du geste dans le même temps que l'écriture. Cela explique, me semble-t-il, le refus ou plutôt l'évitement, par les écrivains, d'entrer dans leur atelier intime alors même qu'ils montrent leurs brouillons.

Nancy Huston a affirmé par le biais d'images volontairement triviales, violentes même, que l'espace du brouillon était bien trop intime pour être dévoilé tout en acceptant pourtant d'exposer des fragments du premier jet d'un de ses livres. Michel Deguy a évoqué la tâche de l'indiscret, alors même qu'il ouvrait ses carnets. Bernard Pingaud a parlé de « griffonnage sans aucun intérêt » après avoir fait l'effort de rechercher d'anciens brouillons tous conservés… ainsi de suite.

Déplacements

Rétrospectivement, l'intérêt me semble venir du déplacement qui a été opéré par chacun des intervenants soit pour éviter la question, soit pour ne pas y répondre effectivement, et ces déviations ont été diverses.

Nancy Huston a, dès le départ, déplacé la question de la langue vers celle du savoir : elle conte l'histoire de son appropriation puis désappropriation de la théorie littéraire. Elle a rédigé sa contribution pour, comme elle le dit elle-même : « faire le point sur [son] rapport à la théorie et pas seulement à la langue comme telle ». Ainsi, dès le début, la réflexion sur la langue a glissé vers une réflexion concernant théorie et savoir. Le souci de la langue dans l'écriture est resté dans l'ombre d'un récit de genèse sur le choix d'une langue d'écriture.

Bernard Pingaud a dessiné le parcours de son rapport personnel à l'écriture, mais non pas de l'écriture à la langue, alors même que dans ses ouvrages critiques il explicite ce rapport essentiel de la langue à l'écriture.

Michel Arrivé est l'un des rares à avoir traité la question pour elle-même dans la seconde partie de son texte. Cependant, dans la première partie, se

soutenant, je le cite, « de la forte porosité entre les deux écritures, celle du linguiste et celle de l'auteur de fiction, ainsi que de son caractère préoccupant » il a pris le temps de déplacer la question sur la problématique de l'auteur : Michel Arrivé, linguiste, est-il lu en tant qu'écrivain ? L'écrivain Michel Arrivé a-t-il des lecteurs qui ne soient pas linguistes ?

Michel Deguy traitant du système de la langue en général n'a pas explicité son propre fonctionnement linguistique dans le moment d'écriture.

Umberto Eco a déplacé la précision de la question dans un débat sur l'écriture et l'ordinateur qui répondait aux propos de Jean-Pierre Balpe. Par ailleurs, il a mis au jour des modes de fonctionnement spécifiques, ainsi la nécessité, pour lui, par exemple, d'éviter les connecteurs linguistiques trop précis de façon à pouvoir ensuite user du *copier-coller*. En revanche, en voulant préciser la notion de langue et polémiquer avec ceux qui ne la respectaient pas, il a évité d'expliciter sa propre conscience de la langue durant le geste d'écriture.

Le déplacement que Jacqueline Authier-Revuz a opéré est d'ordre méthodologique. Elle a traqué l'arrêt sur mot, marque linguistique de la dimension *méta* présente dans le discours et l'a montré comme représentative de la présence d'un clivage de l'écrivant.

Que conclure de cet ensemble de déplacements ? Ce qui m'apparaît émerger est la présence forte d'une figure d'auteur. Cette figure d'auteur se dessine dans le témoignage de certaines modalités de travail, de certaines difficultés voire angoisses, de certaines joies. Il demeure que le témoignage ne constitue pas à lui seul un savoir, le témoignage n'explicite pas, il *témoigne* très subjectivement. Cela est une évidence. Le savoir se constitue, s'élabore à partir d'un examen qui suppose la mise à distance de l'objet.

Dans *Observation et autres notes anciennes*, Philippe Jacottet exprime un modèle de considération par un auteur sur l'écriture. Le mystère qui protège l'usage singulier des mots de la langue propre à chaque auteur se cache à l'ombre de considérations généralisées à tout écrivain ; dans le même temps, *la langue* disparaît derrière *les mots* :

> « *Contre et avec les mots.* Que les mots aient leur autonomie, l'écrivain ne peut pas en douter. Il n'en a pas plutôt énoncé un que déjà celui-ci intervient et s'impose tout comme une nouvelle connaissance qu'on avait délibérément choisie, et qui ne trouve rien de plus pressé que de vous amener tous ses amis. On a tôt fait d'être envahis d'intrus, et ce qu'on voulait dire disparaît à leur profit. Le combat est inégal, les mots étant aussi sûrs d'eux-mêmes que l'écrivain est hésitant, embarrassé de problèmes,

> paralysé par la timidité, exposé à mille tentatives, ou simplement paresseux et vite contenté. En revanche, il peut tirer parti de cette vivacité, de cette indépendance, de ce qui lui résiste. Parmi les mots qui s'attirent ainsi les uns les autres, parmi les figures inattendues que forment contre son gré, les règles de la grammaire, de la syntaxe et de la rhétorique, il en est qui peuvent l'enrichir. L'équilibre est difficile. Autorité et soumission, attention et distraction, alliés conduisent ainsi, à force de patience, à... mais à quoi ? De même que l'eau étale d'un lac devient nuage, neige, source et rivière, tournant en un cercle de métamorphoses comme celles qu'élèvent la Noria dans le ciel d'Espagne, de même ici, peut-être, le travail poétique aboutit à la transformation d'une vie d'homme en paroles plus personnelle, inégale, périssable cette vie ; et ces paroles communes sereine et relativement durables »[2].

Il s'avère, au terme de ce parcours, que l'intérêt majeur des réponses apportées par les écrivains tient à la dimension paradoxale de celles-ci : la question du souci de la langue y a été « manquée ». Mais c'est l'ensemble de tous les déplacements dont elle a été l'objet qui en fait la richesse.

Le fait qu'elle ait été déviée permet, en effet, d'en mesurer la difficulté et pourrait conduire les généticiens, à se conforter dans le travail de distanciation : se distancer de la fascination qu'exerce le geste d'écriture et son processus énonciatif, profiter du différé que représente le manuscrit pour tenter de le déplier, ne s'acharner que sur les traces laissées et abandonnées et savoir que tout le reste demeure dans l'ombre, savoir, enfin et surtout que ce « reste » demeure aussi dans l'ombre pour l'écrivain lui-même.

Le généticien linguiste, pourrait prendre conscience que la mise à plat de la tridimensionnalité énonciative, présente en tout brouillon, expose le fonctionnement de la langue, en acte, dans son étrange intimité avec le scripteur. Quelle tridimensionnalité ? La première est constituée par l'épaisseur du chevauchement énonciatif des différents repentirs, elle institue une profondeur chronologique. La deuxième dimension inscrit la linéarité énonciative à reconstituer par delà les suppressions, insertions, reprises. La surface linéaire de la textualité finale, publiée ou près de l'être, constitue la troisième dimension qui *écrase* et occulte dans sa légitimité lisible les deux autres. Ces trois dimensions nouées exposent le fonctionnement de la langue dans toute sa potentialité énonciative mais donnent à voir, du même coup, la maîtrise im-

[2] Philippe Jacottet, *Observations et autres notes anciennes*, Gallimard, 1998, p. 41.

possible, l'imprévisible qui constitue l'essence même de la création y compris littéraire.

BIBLIOTECA DE FILOLOGIE
PREȚUL
RON 30,00

CUJAS/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

RON 30,00

CUIASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Au cœur du texte

Cet ouvrage ouvre une réflexion sur une interrogation précise : que peut dire un écrivain de ce qui se passe au moment où il écrit, en particulier en ce qui concerne sa confrontation avec la langue ? Que peut-il dire du *souci de la langue*, expression créée à partir d'une citation mise en exergue de Pascal Quignard, chantre, s'il en est, du travail de l'écriture ?
Sans être thématique, l'ouvrage cumule, capitalise, en quelque sorte, des expériences singulières sur le processus de création par l'écriture.
À son départ, un séminaire, éponyme, a permis à de nombreux participants d'être au cœur des questions débattues entre écrivains, linguistes et généticiens. Le livre rend compte, en partie, de ces discussions et échanges grâce aux intervenants ayant accepté de contribuer à ce volume. Il comporte, par ailleurs, des documents absolument inédits.

Tel qu'il se présente, l'ouvrage offre un triple intérêt.
Un écrivain résiste toujours à ouvrir sa boîte noire : tous, ici, le disent, mais tous font l'effort d'entrebâiller leur porte.
Les auteurs qui nous parlent, **Michel ARRIVÉ, Jacqueline AUTHIER-REVUZ, Jean-Pierre BALPE, Michel DEGUY, Umberto ECO, Nancy HUSTON et Bernard PINGAUD**, sont nos contemporains : leur témoignage est vivant et « actuel ». C'est une richesse que nous avons souvent du mal à observer en littérature critique. Dans ce livre, ils sont à la fois témoins d'eux-mêmes, de leur activité créatrice et du regard critique que les généticiens portent sur leur témoignage. Il s'agit d'une entreprise risquée à laquelle aucun des partenaires n'a renoncé quitte à laisser le lecteur sans réponse.
Enfin, cet ouvrage présente des manuscrits inédits en fac-simile. Aucun des auteurs présents dans ce volume n'avait jusqu'alors donné à voir ses brouillons sous forme publiée. Certes ils demeurent fragmentaires, mais ils témoignent de l'effort consenti à la réflexion.

L'ensemble devrait intéresser les chercheurs en littérature, les linguistes, les généticiens mais aussi les lecteurs des auteurs contributeurs.

ISBN 978-2-87209-858-3